Das junge Deutschland

Zweiter Jahrgang Nr. 9.

Fünfter Jahrgang der Blätter des Deutschen Theaters

Wehrpflicht ist Kommunismus

Von Heinrich Eduard Jacob

Auf dem Potsdamer Platz in Paris und auf den Berliner Boulevards reißt das Publikum die Mittagsblätter sich noch rauchend aus den Händen und verfolgt mit ganz gleicher Augenstellung und gleichen Gedankenkreisen dahinter das tägliche Magerwerden des Kommunismus. Die Weltrevolution ist fortgewendet, kein Zweifel, und die Gefahr schwält ab. Des ist nun Dresden so froh wie Yokohama, New-York wie Breslau, und in London sehen die Leute plötzlich nicht anders aus als in Frankfurt am Main. Ist nicht eine Gemeinsamkeit da? (Wie hoch ich sie werte: laßt mich schweigen!) Eine Gemeinsamkeit ist da.

Die Abneigung der meisten Menschen gegen den Kommunismus ist so groß, daß sie schon fast etwas Mythisches an sich hat. Sie ist so groß, daß man jedenfalls berechtigt sein sollte, anzunehmen, sie ginge auf reichlichstes Nachdenken . . . ja, sie ginge auf letzte Urinstinkte des Individuums, auf den Morgendämmer der ersten biologischen Tatsachen, auf den Zellkern des Sichbehauptenwollens, auf das eingeborene Bewußtsein der Rechte des Einzelnen zurück. So? Aber das wäre ja ganz vortrefflich! Dann wäre doch endlich der Zeitpunkt gekommen, daß alle Nichtkommunisten sich scharten, um jene Einrichtung zu zertrümmern, deren Grundgedanke der nackte und abstrakteste Kommunismus aller Zeiten ist. Wahrlich: die Energie der Zeitungsleser, die Freude aller guten Liberalen am progressiven Rückgang des leninischen Machtgedankens sollte so nicht in den Raum verpuffen dürfen. Sie sollten die Kraftstation speisen, die endlich das höchste Turmwerk des Bolschewismus hinwürfe — jene größte und zweckwidrigste Form der Zwangsenteignung ohne Abfindungssumme: die Allgemeine Wehrpflicht.

Das seien Entente-Sorgen — meint jemand? Er irrt sich. In Deutschland wurde die Wehrpflicht nicht abgeschafft; sie wurde v e r b o t e n. Nicht jauchzend und nicht von Freien wurde das Joch des Artikels 57 abgeworfen, der besagte, daß jeder Deutsche wehrpflichtig sei — sondern Mephistopheles Joch hat es (unbedankt das Gute schaffend) zertrümmert. Der Mentalität des Publikums nach aber könnte die Wehrpflicht morgen wieder eingeführt werden, sobald sich im Auslande nur die Gewichte verschoben haben. Denn die Nation, kein Zweifel, weint ihrem prächtigen Zwangsheer nach und beneidet um den Besitz eines solchen selbst Norwegen oder die Schweiz . . .

Was ist Kommunismus? Die Enteignung des Privateigentums zu Gemeinschaftszwecken. Alles Gut soll — auf dem Tauschwege — allen gehören. Was ist die Wehrpflicht? Die Enteignung des Privatlebens zu Gemeinschaftszwecken. Alles Leben soll — auf dem Tauschwege — allen gehören.

Wehrpflicht iſt Kommunismus. Wo iſt da irgendein Unterſchied? Nirgends; wenn es nicht, im Quantitativen, ein höchſt grauſiger iſt: daß die Kommuniſten von links, die Babeuf, Krapotkin oder Lenin Waiſenknaben waren und ſind gegen Scharnhorſt etwa und ſeine Nachfahren, die echtpreußiſchen Leute, gegen die Militärutopiſten. Es iſt nämlich eine ſtatiſtiſche Tatſache, daß im Auguſt 1918, als der Oſten den Kommunismus und der Weſten die zweite Marneſchlacht hatte, in Moskau weniger Menſchen ſtarben als bei Chateau-Thierry. Und dieſe Tatſache baſiert auf dem Umſtand, daß — wenn ſchon experimentiert werden ſoll — Staats-Experimente mit lebloſem Beſitz (Klavieren, Aktien oder Mohrrüben) bei weitem den bisherigen Eigentümer zu ſchädigen nicht ſo geeignet ſind wie Experimente mit lebendem Beſitz, dem Lebensbeſitz, dem Leben ſelbſt. Denn es iſt eine biologiſche Tatſache, daß — ganz im Gegenſatz zu Klavieren, Aktien oder Mohrrüben — das Leben an ſich, ohne den der es lebt, weder exiſtent noch darſtellbar, weder verſchiebbar noch addierbar, dividierbar oder ſozialiſierbar iſt.

Was Generäle freilich nicht wiſſen . . . Nein, in ihrer grauſigen und naturfernen Dummheit haben dieſe Idealiſten das Phänomen „Krieg“ erſonnen, wo nun der ſelbſtloſeſte und wertebildendſte Tauſch ſtattzufinden habe, der unter einer menſchlichen Gemeinſchaft ſich begeben könne: der Blut-Tauſch. Was iſt denn, ſoziologiſch betrachtet, eine moderne Schlacht? Was iſt das: Solferino, Königgrätz, Gorlice? Eine Muß-Lotterie mit Menſchenleben, die zu Gemeinſchaftszwecken vorher enteignet wurden. Nun: wenn ich, der Musketier Jacob, Glück habe, ſo bekomme ich bei dieſer Tombola mein eigenes Leben wieder heraus und behalte es bis zur nächſten Aktion. Wenn ich aber ſtatt Glückes Unglück habe, ſo ziehe ich in der Lotterie das Leben meines Nachbars und ſterbe mit dieſem höchſt wertvollen und höchſt wertloſen Gegenſtand in der Hand; ganz wie gleichzeitig er mit dem meinen. Der zweckwidrige Irrſinn des vaterländiſch-militäriſchen Kommunismus der Scharnhorſt, Moltke und Ludendorff beſteht eben darin, daß Schultze gar nichts davon hat, wenn ich für ihn ſterbe und daß mir perſönlich mit Schultzes Tod überhaupt nicht gedient iſt. Das menſchliche Leben läßt ſich nicht tauſchen, wie ſich Kartoffeln tauſchen laſſen. Es iſt Urbeſitz, es iſt unablösbar. Wenn die Menſchen fortfahren, es zu ſozialiſieren, ſo wird dieſe ſchöne Erde bald Wölfen oder Bären gehören, die klug genug ſind, ihre Kämpfe wenigſtens nicht mit Wehrpflicht auszutragen.

Wie einfach aber iſt die Wahrheit! Wenn der Staat, dem ich ja als ſchaffendes Glied angehöre, gedeihen ſoll, ſo darf ich nicht einen Augenblick von mir ſelber abgetrennt werden, ſo darf ich nicht einen Augenblick an dem Benutzungsrecht meines Privatlebens gehindert werden — denn in dieſem Augenblick würde ich ſterben und aufhören, wertſchöpfend zu ſein. So darf man mich und andere unfreiwillige Mitglieder nicht in ein Schlachtfeld oder Champs d'honneur oder battlefield treiben — und gar mit dem Narren-Troſt: Einer für alle und alle für einen. O Tollhauswort über der Pforte des Militarismus: biſt du noch immer nicht entlarvt? Einer für alle: das iſt herrlich, das iſt der Sinn des freien Opfers, das wie eine Frucht vom Baume der Selbſtvollendung fällt, das iſt die Tat Chriſti. Alle für einen jedoch: das iſt ſchon fragwürdiger. Wer iſt dieſer eine, wer darf ſich's erkühnen — wer wäre er, daß alle für ihn ſtürben? Die beiden Halbſätze aber zuſammengekoppelt: das faktiſch-ſittliche Tohu iſt fertig. Es opfern ſich ſchließlich alle für alle. Das iſt dasſelbe wie: Alle für niemand, da Nutznießer ja nicht mehr übrig bleiben. Für Fanatiker der Gerechtigkeit, für jene ſeltſamen ſozialen Denker, die das Hauptübel des Krieges nicht im Schützengraben, ſondern im Kriegsgewinner ſehen, mag hierin ein beträchtlicher Troſt ſein. Für wirkliche Menſchen iſt es keiner.

An wirkliche Menſchen aber wende ich mich. — Nun, Ihr: Mittelparteiler von Tokio bis Waſhington und von London bis Bukareſt, die Ihr Euch doch für die einzig wahren Menſchen haltet — der Kommunismus dünkt Euch eine unerträgliche Feſſel? Es iſt der Würde des Menſchen abträglich, wenn die Güter allen gehören? Dann geht mit logiſchem Ernſt und Mut auch wirklich bis ans Endziel der Freiheit. Erwürgt den ſchlimmeren Kommunismus! Der Sowjet will nur die beweglichen Güter, der General das unbewegliche Leben. Zerbrecht die Wehrpflicht; und wo ſie, wie hier, von außen zerbrochen wurde, macht ſie von innen nie wiederkehren! — Ihr ſchweigt? Ihr ſteht verlegen beiſeite? Dann hattet Ihr nicht das Recht, gegen Lenin zu kämpfen. Dann wart Ihr, wie immer, nur gedankenlos, wüſt, den Befehlen des Bauches zugewandt, und nicht einmal wiſſend, was ihm frommt.

Drei Gedichte

Von Max Roden

Geliebte Frau

Geliebte Frau: mondscheinumglänzte Blüte
Im Garten bleicher Träume . .
Spenderin ewig unbewegter Güte:
Aus welchen unerforschlichen Quellen
Strömt dir dein segnendes Walten zu,
Geliebte du?

Die Legenden von rauschenden Bränden
Vergehn vor dir.
In deinen sanftkühlenden Händen
Erblassen Begierden und Gluten.
Stürme atmen leicht vor dir, umschmeicheln dich,
Umschmeicheln mich.

Funkelnd wiegen sich in deinen goldnen Haaren
Sterndiademe.
Dein Rosenantlitz ist kein Spiegel den Jahren,
Die dich umkreisen.
Alabastern erglänzt dein Leib,
O Göttin Weib!

Tage aber sind und Nächte, wo du im dunkeln
Untersinkst. [Lüstemeere
Gelöst ist von deinen Gliedern alle Schwere
Und du schwebst in Himmeln der Verzücktheit.
Tage und Nächte des Taumels . . Tage und Nächte
In wildem Tanz. [in Glanz,

Lallen der Wollust . . Keine Worte . . Keuchendes
Wehsüßer Stunden. [Jagen
Von Wellen der Verlorenheit getragen . . .
Blaß das Leben! Herz und Hirn im Fieber!
Grell lachender Wahn! Dolch in deiner Hand
Und Julibrand!

*

Einem Knaben

Mein Haupt neig ich vor dir, o Knabe . .
Unausschöpfbar ist deine Unbewußtheit, [Nacht.
Tief und klar dein Atemzug in schlafbegnadeter
Deine Sehnsucht nach Macht und Abenteuer.
Dein Knie schnellt im schlanken Sprung den Leib.
Tauüberglitzert ist dein Wille.

Dein Antlitz leuchtet
In die Zerrissenheit meines Herzens.
Deine Blicke sind Fragezeichen, [fließen,
Worte umflammend, die scheu von deinen Lippen
Deine linkischen Gebärden
Entwachsen dem Boden der Unverdorbenheit.

In dir spiegeln sich meine frühen Tage.
Spielt ich nicht wie du
Mit den leichten Jahren?
Lacht ich nicht wie du
Ueber Schmerz und Trauer und Altern,
Lustbefangen im Gefühl unerhörter Sicherheit?

Manches möcht ich ungeschehn machen.
Verpraßt hab ich blinkende Stunden;
Wie wiederbringliche Münzen
Geschleudert
Durch die weitgeöffneten Fenster meines Lebens
Auf die Straße der andern.

Knabe, wende dein Antlitz ab von mir.
Du ewiger Vorwurf: entschwundne Jugend . .
Du Neidübergoßner, du Angestaunter, du Bewunderter!
Du Unbedenklicher, tu ab das Kleid deiner Heiterkeiten!
Senge den Leib in den Bränden der Erschütterungen
Und tauch dann hinab in den kühlenden Strom des Kommenden.

. . Auch du wirst ins Elend wandern müssen, armer Knabe . .

*

Erwache zu dir

Ruf dich zu dir zurück,
Nachtwandler im Sein.
Deine schwanken Schritte sind gesetzt
Auf Traum und Schein.
Laß deine Worte tönen,
Sprich sie vor dich hin . .
Die im Dunkel der Seele dröhnen,
Die ungebornen, sind ohne Sinn.

Du mußt den Menschen
Wieder ins Antlitz sehn
Und darfst nicht mit Spukgestalten
Durch die hohlen Straßen gehn.
Entströme deiner Enge,
Sei des Lebens Kind!
Deine schweren Gedanken hänge
An den brausenden Wind!

Leichter treibe dein Blut
Durch Geäder und Herz . .
Erwache zu dir —
Sei stürmender März!
Belaub dich mit sonnigem Lachen,
Du dürrer Strunk!
Wirf in die staunende Menge dein Lachen
Und aus dem Becher der Taten tu tiefen Trunk!

Wilhelm Lehmbruck

Von Willi Wolfradt

Der Tod, der uns in diesem Künstler viel genommen hat, war sein Vertrauter Zeit seines Schaffens; der Tod hat uns in diesem Künstler viel gegeben. Ein sachter Freund, schonungsvoll lösend den Melancholischen aus hart umstellender Welt, küssender Tod —: kein Dementi von Augenzeugen vermöchte diese Vorstellung zu erschüttern, die aus tieferer Augenzeugenschaft sich formte. Dies Sterben, Verrinnen, Hindämmern, dies Abschiedsvolle ist die Musik der Steine, wie Lehmbrucks tastende Hand sie uns schenkte; und nie tönten sie anders. Lehmbruck hat sich vollzogen mit diesem Freitod, wie er sich in jedem seiner Werke, ausnahmslos, vollzogen hat. Wir haben kaum Einen gehabt, dessen ganzes Schaffen so unberührt durch das Dickicht von Theorie, Manier und revolutionärer Gewolltheit wich, so atemhaft getragen nur vom Auftrieb persönlichsten Gesetzes, so nachtwandlerisch und unschuldig, Vollzug nur seiner stetigen inneren Ordnung. Keines Schaffenden Melodie folgte so unbeirrbar noch eingeborenem Ruf, ein Ablauf von Zeugungen jenseits von Ueberraschung und Enttäuschung, ein gleichsam ewiges Entsprechen auf eigenste Hegung, uns wie ein milder Born, zag und rein und fließend, wie eine Wahrung ältesten Erbgutes, wie ein Trost über alle Gewaltsamkeiten des zeitgenössischen Unstils, wie eine Weisung ins Unumstreitbare. Von Gebilde zu Gebild trug sich diese nie unreife, nie ausfallende Kunst, in allen Salons und Ausstellungen das Moment unexhibitioneller Reinheit, an das man sich flüchten durfte als zu einer nie versagenden Gewähr. Flüchten wie zu der Gewißheit, daß doch unter allem Lautsein buntfiedriger Neuerung das Geheimnis eines Einmündens, in guten Tod hinein sich Vollendens immerdar schlummert. Lehmbrucks Gestalten schienen als eine schmerzlich lächelnde Mahnung daran, das matte Strahlen leidgeborener, resignativer, duldender Weisheit über all das Fuchteln und Widerstreben zu senden, ein segnendes memento mori, ein gnadenhaftes Auftauchen, Verpflichten und Entgleiten. Schimmernd in Menschentum, Seelenmusik, Ewiges berührend und auslösend traten diese Skulpturen scheu und mächtig durch das Viele, legten halb vergessenes Maß wieder in unsere Hand: daß Tiefe, Innerlichkeit Todvertrautheit in Musik zu bringen, letzte Aufgabe, undiskutabel, bleibt. —

Gotik, zerpflücktes Schlagwort einer anlehnungsbedürftigen Kunst, war hier durchaus echt und organisch. Nur ganz klassizistisch eingestellte Augen konnte der unpolemische, willkürfreie, selbstverständliche Stil des jungen Plastikers Lehmbruck befremden; auch ein jeder abrupten Neubildung abholder Sinn mußte, sofern er nur unversperrt war, die kostbare Qualität jener Mädchenakte und weiblichen Torsi erkennen, die in ihrer gedehnten, schmalen, langenden Art weniger an Mittelalterliches archaisierend anknüpften, als aus einem ähnlichen, auch im Religiösen verwandten Grunderlebnis heraus in

gotischer Harmonie erblühten. Fülligeren Formen, ungriechisch und doch von griechenhaftem Wohlklang und Maß, zu zärtlich stimmender Schönheit mild gewölbten Körpern reihte sich später unnahbare, karge, plötzliche Steile an; der Jüngling als thematischer Zuwachs, emphatisch, und doch notvoll in sich gebannt, wandelte selbst das Mädchen zu einem jünglinghaften, herben Typus ab, um erste, jähe Art dann doch wieder keusch-sinnlichem Rund anzuvermählen. Aber man tut gerade bei diesem Künstler nicht gut, Perioden zu trennen; es ist ihm ganz wesentlich, nie als erst Tappender, als Experimentator, Eroberer, schließlich Angelangter zu erscheinen, sondern, üblicher Entwicklung überhoben, als der unbemühte, melodisch aus sich selbst rinnende Fluß, als Selbstverständlichkeit sonder Anfang und Ende, voll von Geburt und Tod, Hüter ewigen Rhythmus und leisen Stroms. Eigentlich hielt sich alle Aenderung nach Thema und Ausdrucksstil bei ihm stets in den Grenzen der Modulation. Wie nur ein mäßiges, feines Abweichen, Schwellen und Buchten der tastbaren Fläche die Formen der einzelnen Gestalt differenzierte, so ein zagendes Abwandeln von Werk zu Werk die Erscheinung der Gesamtgestalt seines Schaffens. Subtilität verfeinert die Maße, zwingt Augen zu vertrauterem Eingehen auf die künstlerische Regung, läßt gleichsam den Atem belauschen wie der einzelnen Figur, so des gesamten Bezirks: Lehmbruck. Wenn wir eine Sonate ergriffen bewundern, so ist es nicht nur diese Sonate, es ist das Wunder der Musik an sich, das uns berückt. Vielleicht wirkt darum Lehmbruck besonders als Gotik, weil auch seine Werke nicht so sehr „Werke" als vielmehr Gebild an sich sind. Es bildet sich aus seiner Hand, unversehens scheinbar, anonym wie die gotischen Steine.

Lehmbruck sah am Menschen ein von Nacht betautes Keimen, einen Frühling voll lächelnder Schwere. Sprießende Kraft, Glieder anmutig füllend oder erregt aufdrängend, und nie doch unverhangen. Unvergleichlich und des Rätsels mächtig, wie Hoheit und Demut sich hier zu Altargewalt bedingen, in ihrer Einheit Haltung, Modellierung, Gestus ergeben. Cellofarbe, altgoldene Dämpfung tönt dieses gebundene Schwingen, ein Dämmern hängt noch um kühnere Gipfelung, breitet sich liedhaft süß um stillere Leiber. Alles ist blütiges gen oben Sichneigen und sucht doch stets in geheimer Abwärtswendung den Kontakt mit der Erde, tastet sich rückwärts den Tiefen melancholischer Ahnung entgegen. Nichts ist ungemischt, d. h. nichts Formel, Erledigung, eitle Behauptung, sondern alles in Seelenschwebe, tastende Tastbarkeit, in dualem Anspruch bebend, Wesen aus Zwischenreich. Vielleicht nur Lionardo hatte Brio solcher Weiche als geistige Resonanz, vielfältiges Wissen umflorend, aber doch weit weltlicher, wie aus Logen nickend, — gegenüber der vor verborgenem Gespanntsein wehen Güte dieses Lächelns zwischen Entsagung und neuer Sehnsucht. So bescheiden diese Figuren hintreten in ihr Gestalt-Sein, es wohnt ihnen eine Zärtlichkeit zu sich selbst inne, als Flaum gleichsam niedergeschlagen auf ihre feine Schönheit, eine Zärtlichkeit, wie sie nur letztes Ergebnis hoher Trotzlosigkeit, seligen Wissens um Tragik sein kann. Frühling, der vom Welken weiß. Er ist nicht im Schwung der Lippen, in der Zeichnung der Brauen lokalisiert, er prägt alle Schwellung der Haut, haftet in dem lässigen Harren der Hüften, macht die summarische Kurve eines Sitzenden zur Beichte, das Knospen von Brüsten zum Mondlied — er ist das hamletische Blut dieser zeitenthobenen, unprogrammatischen, atemtiefen Kunst.

Mit den freieren, diesseitigeren Bildnern Haller und Kolbe übernahm Lehmbruck aus dem Erbe Rodins die Kultur der Oberfläche. Aber sie ist ihm nicht erweiterte Physiognomie, die Reize der Haut ausbreitet, sondern Membran eines schamvoll verhaltenen Gefühlslebens, sonst stummer Gebärdung. Den Gliedmaßen ist die Funktion, auszudrücken, abgenommen; entlassen, leicht nur bewegt, fallen sie längs des Körpers herab, nur noch echohaft spürend, nicht selten in Torsobildung ganz zum Schweigen gekommen. Rumpf, zumal eine sparsame Eigenheit des überlängten, kelchhaften Halses sagt, was zu sagen ist; in sein matt bewegtes Spiel scheint alle ausdrücklichere Gebärdung hineingezogen, ihm ihre Kraft zugewachsen, nur in vereinzelten Fällen der Ekstase, ins Schroffe klimmender Sehnsucht gleichsam wieder außer ihn geratend, Leibfelsigkeit weitersteilend. Altfranzösisches Madonnentum findet den Uebergang zu einem unter Spröde sanft erregten, geistig berührten heutigen Mädchentypus; eine vegetabilisch passive, leicht an Malayisches gemahnende Gesichtsbildung in schmaleres, nervig empfindsames, nachdenkliches Porträt. Das Geheimnis ein wenig aus der Sinnlichkeit in Geistigkeit verschoben, aber nicht auf Kosten der plastischen Ruhe und Geschlossenheit die vielmehr ihrerseits die psychische Tonart bestimmt.

Zeichnungen, vornehmlich mit leicht umschreibender Radiernadel, haben nichts Bestechendes, und sind doch ganz Widerhall jener distanzvollen, reinen Art, Schicksal in einem zarten Umfangen festzuhalten. Aller erwartungsvolle Schauer des Weiblichen liegt über dem einfachen Umriß, der Scheu vor linearer Ausgesprochenheit zu empfinden scheint und doch klar, grenzend, substanzhaft sein will.

Ueberall bei Lehmbruck dasselbe unresolute Zwischenleben, das sich trotzdem nicht als Schwanken, sondern gerade als Sein gibt. Von hier aus wäre der Einfluß oder wenn man so will die reproduktive Beziehung Lehmbrucks zu einem letzten jungen Menschen zu ermessen: zu sehr weibhaften, schlanken, zärtlich auf Geist lauschenden, sich selbst rätselhaften, leicht unwestlichen Jungfrauen und aus Traum grüblerisch ins Tiefe und doch sternenwärts gespannten Jünglingen. Man begegnet Menschen, die man nicht anders als lehmbruckisch benennen zu können meint; — vielleicht ist tieferes Einwirken, als darin bezeugtes, einem Künstler nicht vergönnt.

Maßstäbe und Beispiele lyrischer Synthese

Von Rudolf Pannwitz

IV. Stefan Georges Stern des Bundes

Es gibt über Stefan George eine Literatur, die nicht wiederholt zu werden braucht. Es gibt über ihn — in dem einzigen erschienenen Bande des Hofmannsthal-Jahrbuches „Hesperus" den in jedem Sinne klassischen Aufsatz von Rudolf Borchardt über den Siebenten Ring, der, obwohl eine Lessingsche Ueberschärfe und Pedanterie nicht immer vermeidend, doch Gültiges und sogar Endgültiges sagt. Hier soll eine Einstellung für die jetzt lebende oder jetzt kommende Generation gegeben und jede Kenntnis des großen Erneuerers der deutschen Dichtung vorausgesetzt werden.

Im „Stern des Bundes", der, vor dem Kriege gedichtet und erschienen, auch für den Toren voll großer Profetie ist, tritt George so nackt wie bisher nie und doch noch in mancherlei Hüllen allein dem Weltalter gegenüber. Er nimmt eine Aufgabe auf sich, oder richtiger noch: er zeugt als Dichter von seiner Aufgabe als Religionsstifter. Das Werk handelt von seinem Kreise und gehört seinem Kreise. Es ist veröffentlicht worden — so darf man wohl glauben — um diesen Kreis ins Unsichtbare fortzusetzen, nicht aber um auf eine Außenwelt zu wirken. Was man von dem Kreise weiß, wie man über ihn urteilt, das ist abzutrennen, wenn das von ihm zeugende Werk als Werk genommen wird, wie es im letzten genommen werden muß, da es, so anders der überall offenbare Sinn ist, doch eigentlich eine Verewigung der Kreisidee über das Erlebnis und dessen Grenzen hinaus darstellt. So sehr George sich im Kreise fühlt, so spricht doch er allein, auch wo andere sprechen, so ist der Kreis doch nur seine Form, seinen Urwillen als Sinn zu empfinden und zu verwirklichen. Immerfort wird fühlbar: es ist nur ein Individuum, von Wenigen geliebt, von Allen vereinsamt, das um seine Welt wie um seine eigne Existenz ringt, das eine fürchterliche schicksalhafte Einsamkeit durch die Schaffung einer Religion, die Bildung von Religiösen blühen macht. Hier nun sind Größe und Grenzen zu erkennen. Die Interpretationen des Kreises selbst kommen nicht in Betracht, sie sind nirgends dem Gegenstande gewachsen und dabei viel zu aufgeblasen. Aber die Uebergescheiten, die über George hinaus sind, die jeden seiner Fehler kennen (wie leicht sind diese zu erkennen!), die haben noch nicht einmal einen Hauch seines Wesens gespürt, noch nicht eine Spur der Ehrfurcht um die all sein Werk kreist, empfangen.

Es ist George ein einziger großer Vorwurf zu machen: er, der überall die Einreihung fordert, hat gegen Nietzsche genau so gesündigt, wie überall gegen ihn selbst jetzt gesündigt wird. Er war geistig nicht stark, sittlich nicht schlicht genug, hier — alle einzelnen Ueberlegenheiten hinnehmend — sich unterzuordnen, anerkennend, daß die neue Welt, die als ganze auch nur zu erleben seiner tragischen Natur mehr als eine Seite abgeht, schon geschaffen war und daß ihm keine Urschöpfung, sondern ein oberster Dienst zustand. So hat George einen Bruchteil des Nietzeschen Erlebnisses selbst erlebt, aber ohne auch nur diesem gewachsen zu sein, und hat doch die Pflicht gefühlt, das Ganze, was Nietzsche schon vollbracht hatte, selbst anzubahnen und in genauer Linie eigner geistiger Zöglinge fortzupflanzen. Dadurch ist in seiner eigenen Seele und in seinem Verhältnis zum Zeitalter ein unheilbarer Bruch entstanden, der umso schmerzhafter ist, als George keinen Nachfolger hat noch haben wird, noch haben kann, sondern sein Weg wohl von Jüngeren, aber nicht von Jüngern, wohl von Dankenden, aber nicht von Getreuen wohl als sein Weg, aber auch als Weg Gleichgroßer und Größerer Anderer (Nietzsche, zur Linde) fortgeführt werden wird. Er, der der Ursprung zu sein wähnte, unter diesem Wahne sein Größtes schuf und litt, muß doch in die Mischung eingehen, und bleibt nur einzig als Verewiger seiner selbst und als Ursprung der neuen Dichtung, nicht des neuen Geistes.

Georges Welt — im Stern des Bundes am offenbarsten — ist deutsch-jüdisch-klassisch. Sie ist weniger eine Welt des Genies als eine Welt des Charakters: des größten Charakters, den seine Epoche hervorgebracht hat, des einzigen Unerbittlichen und Unbedingten, der durchaus keine Schmutzereien machte noch mitmachte. Sie beginnt mit Impressionismus, Französismus, Aesthetismus, Schönheitskult, sie gipfelt mit der Verwirklichung ihrer selbst und ihrer gereiften Bilder in lebendigen Leibern, mit der Urzeugung des jungen Gottes aus einem zu Tode geliebten, gehaßten, gelittenen Weltalter: heilandhaft. Das Maximin-Erlebnis ist wörtlich zu nehmen: hier hat ein Mensch einen Menschen für einen Gott genommen, wie je so heute. Es sind Menschen möglich, deren Reife und Reinheit solches nicht mehr erleben könnte, aber es ist kein einziger Deutscher da, dessen sternzwingendes Feuer es erleben könnte. Dies gibt das Maß. Die Welt, die George aus diesem Erlebnis gewinnt, gleicht einem dorischen Tempel mit einem aufgesetzten gotischen Turm. Ihr Urgrund heidnisch-römisch-griechisch-platonisch-cäsarisch, aber das jüdisch-christlich-deutsche Willens- und Wollusttranszendieren, obwohl in der eigentlich metaphysischen Schicht perhorresziert, in der Psyche nirgends überwunden. So ist diese Welt ein heidnischer Katholizismus oder ein katholisches Heidentum, dazu voll Flamme, Rauch und Weihrauch sektiererischen Gründertums, und so steht in ihr neben dem reinsten klassischen Geschmacke der Rest von schlechtem jüdisch-deutschem Geschmacke. Aber eine ungeheure Glut und eine Willensdämonie von titanischer Herrlichkeit schmilzt das alles und zwingt Willigen und Widerwilligen das, was trümmerhaft und schlackenhaft ist, als unantastbare Einheit schweigend hinzunehmen. Denn das Notwendige ist gegeben, und auf notwendige Weise und so stolz und stumm wie George sich selbst erträgt, so demütig und stumm soll ihn ertragen, wer sich überhaupt zu ihm begibt. Er hat mit der äußersten Strenge das Aeußerste, was möglich ist, aus sich geschaffen und die Schöpferin Natur weit übertroffen und hat sich, den Sprödesten, in unablässigen Untergängen hingegeben mit unermeßlicher, fast schon göttlicher Güte — kein Lebender hat ein Recht wider ihn, wo doch kein Lebender dies Schicksal zu tragen auch nur versucht hätte, er aber, indem er es vollbracht hat, eine Epoche der Kunst und damit der Volksseele aus unentrinnbarem Sumpfe als Einziger gerettet und eine Epoche der Blüte, er, der nie zur Blüte Gelangte, gespendet hat. George ist keine reiche Natur — freilich reicher als unsere bescheidenen Vergeuder — er hat durch ungeheure Disziplin und Entsagung als ein Haushälter mit sich für ein ganzes Volk sich reich gespart und sich und mit sich sein Volk reich gemacht. Denn er wußte zu ehren und schätzen, an Stelle und Stunde zu ordnen, auszuwählen, rangzuordnen. Er ist der einzige, organisierende Künstler seiner Epoche.

Zuletzt ist die Dämonie seiner Natur, zumal in ihrer Verhaltenheit und sogar Verkrampfung, so groß, und immer nackter und unmittelbarer geworden, daß vielleicht die Möglichkeit bleibt, er entschleiere sich selbst noch einmal ganz und trete in seiner reinen Göttlichkeit aus all den Hüllen, die Belastung durch Anlage und Schicksal und namenloser Ekel an dem einzigen völlig schamlosen aller Weltalter ihm aufgedrungen und aufgezwungen haben, und deren Unrichtigkeit die Ungeschicklichkeit, mit der er sie trägt, schmerzlich und tröstlich beweist. Nehme jeder Mitlebende die Schuld auf sich — anstatt sie auf ihn zu wälzen, der mehr als zuviel getan hat —: daß Stefan George zwischen sich und seinem Volke eine Mauer errichten mußte. Wähne man auch nicht, samt der Pflicht, Georgeschem Maße in Werk und Leben gerecht zu werden, enthoben zu sein. Es ist immer noch das einzige Maß, das heute da ist. Daß sich die große deutsche Epoche — schon mit Goethe — zu sehr von Klopstock entfernte, hat ihr noch mehr genommen als gegeben. Es dürfte der kommenden in jedem Sinne wieder so ergehen, wenn sie allzu weit von George sich zu entfernen leichtfertig genug ist.

Oesterreichische Erzähler

Von Franz Theodor Csokor

Max Mell

Das Wesen des Dichters Max Mell strafft klare Strenge. Etwas Unösterreichisches — Gegensatz zur dort üblichen literarischen Sentimentalität und Schlamperei — und dennoch Urösterreichisches — starke Menschlichkeit und eine durch heilsame Unzufriedenheit mit dem Geschaffenen bedingte Wachsamkeit über sich — haftet ihm an. Sonst neigt der Süddeutsche mehr zur dyonisischen Dichtung. Mell aber ist Apolliniker. Gottfried Keller zählt zu den Ahnen seiner Kunst.

Sie hatte immer etwas Esoterisches. Es lag nicht an ihm, nicht an ihr. Er verstand bloß nie — weder mit noch ohne Absicht — Aufhebens zu machen von sich. Sein Aeußeres enthielt sich sorgsam alles Exzessiven. In keinem der literarischen Konventikel der Donaustadt traf man ihn. Eine kühle Reinheit wehte um den blassen feinen Menschen, der viel Leid in sich verschwieg. Es ausgor zu Gedichten von der schlanken Zucht attischer Vasenbilder; zu Prosawerken eines ruhigen Ebenmaßes, hinter derer gleichsam aus sich gewordener Architektur die Hand ihres Bildners verschwand. Er riß nicht hin; er ergriff. Und immer nur wenige. Doch diese ganz.

Seine rundeste Erzählung: „Barbara Naderers Viehstand" (Musarion-Verlag, München). Ananke im Bauernkittel. Keller in der Form nahe; im Inhalt, der unentrinnbaren Rückwirkung des Bösen auf den Täter, Tolstoj verwandt. Und bei solcher Synthese dennoch als Kunstwerk völlig eigenhaft. „Bauerngeschichte", — das gäbe falschen Begriff; eine Menschengeschichte. Dorischer Ernst bindet ihren gewaltigen Bau. Der besteht und fortwirkt. Wie jene beiden bereits berühmten Gedichte Mells „Der milde Herbst von anno 45" und „Die Stadt auf dem Hügel", aus seinem Versband „Das bekränzte Jahr".

Das bei der Barbara Naderer zur Meisterschaft gebrachte Motiv des betrogenen Betrügers ist ein Lieblingsthema des Dichters, klang auch schon in einer friederizianischen Soldatennovelle seiner „Jägerhaussage" auf. Dieser Band und Mells Erstling, die „Lateinischen Erzählungen" bilden die wichtigsten Etappen seines bisherigen Schaffens, das durch den Krieg eine Unterbrechung, aber keinen Stillstand erfuhr.

Er ist trotz Kriegsbeteiligung kein „politischer" Dichter geworden. Dafür war er wohl immer zu sehr Dichter im abstrakten Sinn. Die Latinität seiner Art, dieser Geist spätrömischer Poeten in ihm, hatte auf der Rostra keinen Raum. Aber ganz und glühend bekannte er, der deutsche Steirer, sich nun zu Deutschland, zu jenem unzerstörbaren, das nicht in dem Flugsand falscher Größer, sondern in der heiligen Erde von Weimar wurzelt, dessen adelige Harmonie und Kalokagathia den Kern seiner stillen starken Kunst schuf.

Oscar Maurus Fontana

Der junge Dramatiker Oscar Maurus Fontana hat im Kurt Wolff-Verlag eben seinen ersten Roman „Erweckung" zur Welt gebracht, die Geschichte einer Menschwerdung im Fegefeuer des Leides. Vor der heroischen Kulisse der serbischen Landschaft, durch Abstammung und im Kriege als Kampfplatz dem Dichter vertraut, vollzieht sich diese Wandlung eines Machthabers zur tiefsten Selbstentäußerung, zur Abdankung und zur Erlösung damit. Der Beg Begouja, Greis geworden in dem süßen Blutgefühl einer Herrschaft, deren weiter Glanz ein ganzes darbendes Volk zur Wanderung aufstachelt, wirft seine unbeugsame, keinen Widerstand gewohnte Gier auf ein kleines Weibtier, dessen gnadenlose Jugend ihn erzhart niederstreckt. Aus letzter Schmach sammelt ihn die Einsicht seiner Schuld. Sühnend bekennt er sie; sterbend entsühnt er sich, seine Habe verstreuend an die Hungrigen und dafür als einziges Gut ein Menschenantlitz tauschend, das solches Tun in seinen Zügen schuf. Herum, mit sicherer Meisterschaft vom Dichter umrissen, verstricken und vollenden sich die Seinen: Mladen, der ehrgeizige Aelteste, Stojscha, der jüngere Sohn in dem ranken Weh seiner Knabenjahre, Jelitza, die verlorene Tochter, Lazar, sein Knecht, Blutsbruder und Mörder und Hajkuna, das Kindweib, das die Axt an sein Herrentum legt. Es ist eine Dichtung voll Glut und Sturm; die Sprache biegt sich und rauscht unter ihrer Gewalt. Visionen von blutiger Größe brennen auf, wie das Gesicht des Beg von Hajkuna, die zur erdemalmenden Riesin wächst, vor der er in hilflose Kindheit versinkt, wie die Erzählung Lazars von Benjamin Stone, wie Mladens Erfrieren im Schnee, in das Gott sich niederneigt.

Nicht nur als Ertrag des eigenen Schaffens ist diese Erzählung Fontanas sein stärkstes Werk; es bleibt unter allem, was an deutscher Epik in letzter Zeit erschien, wenig, was man ihm zur Seite stellen dürfte.

Der tote Gaul

Von Gottfried Kölwel

Es war bald nach Beendigung des Krieges, in der Zeit, in der unser Volk am allgemeinen Zusammenbruch verzweifelt daniederlag und sich in zahlreichen Aufständen belebende Luft zu verschaffen suchte. Eben hatten Aufständische in einer Großstadt Deutschlands die bestehende Regierung gestürzt und wollten zur Verwirklichung ihrer Ideen schreiten, um das Volk zu beglücken, da brach schon nach Tagen das reine Gegenteil über die Stadt herein. Nicht bloß, daß gegnerische Truppen aus allen Teilen des Landes heranmarschierten, um die neuen Männer zu überwältigen und die gewesene Regierung wieder einzusetzen, auch der Hunger stellte sich verderblich ein. Infolge des Kampfes wurden nämlich die Züge gesperrt. Lebensmittel konnten nicht mehr herbeigeschafft werden. Alle Leute aber wollten essen. Man denke an die vielen und langen Straßen einer Großstadt, an die vier- und fünfstöckigen Häuser, an all jene Menschen, die hinter unzähligen Fenstern wohnen. Alle Einwohner wollten täglich dreimal essen. So nahte das Unhaltbare. Leute, schon seit Stunden auf die Oeffnung der Nahrungsmittelgeschäfte harrend, hörten, daß weder Fleisch noch Brot vorhanden sei. Die ruhigeren befiel eine stumme Verzweiflung. Sie gingen mit leeren Körben in ihre Wohnung, und manche Mutter fühlte das Herz erdrückend wie einen Stein im Leib, wenn ihr schon im Treppenhaus die hungrigen Kinder entgegenliefen und sich, um Essen bittend, an ihren Rock klammerten. Die Aufgebrachten jedoch schlugen Türen und Fenster der Lebensmittelgeschäfte ein und fahndeten nach letzten Resten.

In diesen Tagen wurde gelegentlich einer Schießerei zwischen Plünderern und Soldaten ein Pferd getroffen und fiel tot zu Boden. Niemand von den Truppen nahm sich in Anbetracht der herrschenden Wirrnis Zeit, den Kadaver wegzuschaffen, obgleich er inmitten eines bedeutenden Platzes lag. Der Verkehr war ja kaum mehr nennenswert. Trambahnen fuhren nicht, sämtliche Automobile standen im Dienst der städtischen Truppen und in der Droschke zu kutschieren hatte wahrlich niemand Lust. Weitaus die meisten Einwohner blieben in banger Erwartung naher Kämpfe in ihren Häusern. So gerann das Blut des Pferdes auf dem Pflaster, der Kopf lag lang hingestreckt mit glasenden Augen, groß wölbte sich der schwarze Rumpf und die Hinterbeine standen schief in die Luft wie Fahnenstangen. Es dauerte nicht lange, da sah einer der Vorübergehenden dieses Bild. Jäh entschlossen zog er sein rotes Taschentuch hervor, befestigte es wie eine Fahne am Huf und zog, erfreut über sein Werk, als hätte er etwas für die Revolution getan, johlend weiter.

Wer hätte es nicht schon erfahren, wie ein sichtbares Zeichen, sei es eine Fahne, das Reklameschild eines Geschäftes, nächtliche Lichtplakate oder irgend etwas ähnliches, die Menschen anlockt. Tatsache ist, daß oft in gefährlichsten Situationen die Leute im Betrachten irgend einer Besonderheit ganz die Gefahr vergessen. Nur Schauen, Schauen ist ihr Bedürfnis. So geschah es auch hier. War schon das tote Pferd auf den städtischen Straßen etwas Ungewöhnliches, so schien die rote Fahne am Huf geradezu jeden Vorüberkommenden schreiend herbeizurufen. Zunächst waren es einige müßige Arbeiter, die vor dem Kadaver stehen blieben. „Seht nur mal!" meinte einer. „Nun flattert die Revolutionsfahne schon auf einem toten Gaul!" — „Hm", erwiderte ein anderer. „Ob sich derjenige, der hier die Fahne hißte, wohl gar etwas dabei gedacht hat?" Und ein dritter fügte hinzu: „Wenn das ein Zeichen sein soll, dann " — — Aber er wagte es nicht auszusprechen, daß es dann mit der neuen Herrschaft bald wieder zu Ende gehe. Denn er fürchtete sich, man könnte ihn für einen Reaktionär halten, obgleich er es nicht war. Die Nasen waren nämlich in jenen Tagen äußerst feinschnüffelig und die Ohren hatten Trommelfelle wie aus Seide. Immerhin gaben die drei Männer durch ihre Reden Anlaß zu einer breiten Debatte über die derzeitige Lage. Daß sich die neue Regierung behaupten werde, daß sich die Gegner zu Verhandlungen herbeilassen und Zugeständnisse machen werden und was dergleichen in diesen Stunden in der Luft lag. Unterdessen sammelten sich immer neue Leute an, auch Frauen und Kinder kamen aus den umliegenden Häusern herbei, und so bildete sich sehr bald ein riesiger, von vielen Stimmen surrender Klumpen rings um den toten Gaul. Was es hier gebe? fragte jeder Andrängende und mehr als dutzendmal ertönte wohl die Antwort: „Ein toter Gaul liegt da mit einer roten Fahne." — Man stellte sich auf die Zehen oder schwang sich sogar auf die Schultern Befreundeter, nur, um den toten Gaul und die rote Fahne zu sehen.

Plötzlich spürte man ein starkes Gedränge im Knäuel. Heftige Bewegung griff um sich. Leute, die ihre Blicke über die Menge hin fast reglos an die Stelle gerichtet hatten, wo der Kadaver lag, fühlten sich jäh zur Seite gestoßen. Flüche wurden laut. Wer denn so gemein vordränge? Es habe doch jeder das gleiche Recht! Aber alle Aeußerungen wurden übertönt von den Worten: „Sauce! Sauce!" mit derselben monotonen Manier gesprochen, wie es Kellnerinnen tun, wenn sie sich mit einer Bratenplatte Weg durch die Menge bahnen. Obgleich nun keiner von allen Zuschauern, sämtliche aus ärmlichen Kreisen stammend, ein besseres Gewand trug und es allen selbstverständlich erscheinen hätte müssen, daß hier kein Braten serviert wird, es wichen doch alle zur Seite. Halb lachend, halb jeden Augenblick zur derben Wehr bereit, drang ein Mann vorwärts, bis an den Kadaver, und schob selbst die ganz vorn Stehenden noch hinter sich zurück. Dann wandte er allen das Gesicht zu, als wollte er sagen: „Ich war's!" und stülpte die Joppenärmel bis über die Ellenbogen zurück. Er war ein vierschrötiger, stark untersetzter Kerl mit prügelhaften Beinen und Armen, an denen die Sehnen wie Stricke hervortraten. Das derbe, knochige Gesicht glänzte fettig und die roten Haare standen stiftartig in die Luft. „Schaut mich nur an!" rief er der Menge zu. „Euch allen miteinander wäre es nicht eingefallen! Da steht ihr und redet über die politische Lage! O ihr" — Er verschluckte ein Schimpfwort. „Der Magen knurrt euch allen und ihr seht nicht, daß es hier zentnerweise zu fressen gibt." Dabei zog er ein griffestes Messer aus einer hinteren Hosentasche, stieß es dem Gaul in den Schenkel und schnitt ein Riesenstück heraus.

Augenblicklich fühlten sich die meisten Zuschauer ob dieser Handlung wie ins Gesicht geschlagen: Packt der Kerl einen Kadaver an!" Aber schon in den nächsten Sekunden erschien es allen selbstverständlich, daß man in dieser Zeit des Hungers den Gaul doch nicht verfaulen lasse. Man kaufe doch auch Fleisch von einem Pferdemetzger. Ob man nun das Tier geschlachtet oder erschossen habe, sei doch einerlei. Fleisch bleibt Fleisch. Und allen schien es unbegreiflich, wie sie so lange untätig davor stehen konnten, den Hunger im Magen, und daß erst dieser rothaarige, robuste Mensch sie auf die Nahrungsquelle aufmerksam machen mußte. Trug die rote Fahne Schuld daran? Hatte man ihretwegen nicht das Messer angesetzt? Niemand vermochte es zu sagen. Aber es schien, als bräche nun mit einem Mal die Sucht, den Hunger zu stillen, im selben Maße hervor, wie der Gedanke, das Pferd anzuschneiden, vorher im Bewußtsein verborgen war. Jeder der hinten Stehenden beneidete den Rothaarigen um seine unmittelbare Nähe am Fleisch, jeder wollte ebenso nah an der Pferdeleiche sein. Ja, zum Bewußtsein erwacht, wie sehr der Rothaarige sie zurückgedrängt habe, um selber ans Ziel zu kommen, brach in vielen eine Wut gegen ihn auf. Er wolle es wohl allein fressen? platzten Stimmen aus der Menge. „Reißt ihn doch zurück, den Kerl?" Die ganz vorne standen, kümmerten sich nicht um diesen Schrei. Waren sie doch selber in unmittelbarster Nähe des Fleisches und konnten von allen Stellen des Pferdes abschneiden, soviel sie wollten. Wozu den Nächsten befehden, dachten sie, solange man selber vom gleichen Stück zehren kann? Die weiter hinten Stehenden aber begannen den Kampf. Einer faßte den Rothaarigen am Kragen und suchte ihn zurückzureißen. Dieser jedoch stand auf seinen Beinen wie aus Erz. Er dreht rasch das Gesicht, wie ein Hund, der nach hinten schnappt. „Ich schneide euch die Pfoten weg", schrie er, „wenn ihr mich nochmal anfaßt!" Dabei drohte er mit dem blutigen Messer. Wenn diese Geste auch für den Augenblick die Angreifer abscheute, der Rothaarige hatte doch das Gefühl, daß sie ihn nochmal anpacken werden. Was aber würde er gegen die Kraft aller unternehmen können! So verfiel er auf einen schlauen Gedanken. „Laßt mich doch ruhig schaffen!" sagte er. „Ihr bekommt alle etwas davon. Ich bin Metzger und verstehe gut zu tranchieren! — Hände weg!" rief er allen jenen zu, die auch wie er über das Fleisch hergefallen waren, und schlitzte jähen Schnitts den Leib des Pferdes auf. Krampfhaft griff er mit beiden Fäusten in die Bauchhöhle, riß die Eingeweide heraus und warf sie, Stück für Stück, soviel er hervorzerren konnte, unter die Menge. Viele Leute wurden von Blut bespritzt. Manchen schlangen sich die Gedärme um den Hals. Gierige rissen an, nach den Nieren, nach der Milz, nach Leber, Herz und Lunge haschend. Wer etwas erkrallt hatte, suchte es vor den anderen zu verbergen. Einer erblickte im andern den Feind. Dieselben, die vorher gerufen hatten, wer denn so gemein vordränge, jeder habe doch das gleiche Recht, stießen jeden Schwächeren zurück. Sie hatten plötzlich die schöne Lehre von der Gleichheit der Menschen vergessen und das Sprichwort, jedem stehe das eigene Hemd am nächsten, verkörperte sich zu brutaler Wirklichkeit. So schnitten und schabten die Stärkeren das Fleisch bis auf die Knochen ab, die Schwächeren standen mit leeren Händen. Erst, als nichts mehr da war von allem als ein blutiges Skelett, ließ man auch die Schwachen nach vorn. „Es ist leider nichts mehr dran!" sagte der Rothaarige und brach die größte

Rippe aus dem Skelett. Drohend zeigte er sie allen, die neidisch nach seiner Riesenbeute spähten. Dann lud er die Fleischlast auf seine Schultern, steckte das blutige Messer zwischen die Zähne und bahnte sich, in der rechten Hand die Rippe, Weg durch die Schwachen. Dabei lauerte er nach allen Seiten, ob ihn niemand anfalle, und verschwand, als eben die ersten Kanonenschüsse der anrückenden Truppen vor der Stadt erdröhnten, durch unbelebte Seitenstraßen hinter der Türe eines grauen Hauses.

Ernst Barlach als Dramatiker

Von Theodor Däubler

Ernst Barlach kann nur als Dramatiker erfaßt werden, wenn man ebenso auf seine Bildwerke wie auf seine Dichtungen eingeht. Er hat sowohl für den „Toten Tag", als auch jetzt für sein zweites dramatisches Werk, den „Armen Vetter" Zeichnungen gemacht. Ebenso gut läßt sich aber auch sagen: die Dichtwerke gehören zu den Skulpturen. In Holzstatuen konnte er nicht durch Schreie die tiefsten Triebhaftigkeiten seiner Natur ausdrücken; aber auch die Gestalten seiner Bühnenvisionen haben für ihn zu wenig Wirklichkeit, um alles, was er sich einzugestehen, uns zu sagen hat, zu erschöpfen. Damit ist aber nicht gemeint, daß den Bildwerken oder Dramen als Kunstwerken etwas fehle, wenn sie jedes für sich in Betracht gezogen werden. Keineswegs, es soll nur heißen: der ganze Künstler Barlach braucht zwei Möglichkeiten, um sich zu äußern und sein dramatisches Temperament ganz betätigen zu können: das Drama und die bildende Kunst. Unter letzterem verstehe ich Bildwerk und Zeichnung. Kurz, Barlach ist Dramatiker; seine Holzgruppen sind ebenso dramatisch wie seine Vorschöpfungen für ein künftiges Theater.

Er ist eine elementare Natur. Alles Herkömmliche, von der Schule Uebernommene mußte erst abgeschüttelt werden, denn er lauerte auf das innere Drama. Sein „Toter Tag" hätte zuerst der Blutschrei heißen sollen. Sein Blut hätte in sich Befreiung finden müssen, um vom Schöpfer her, durch ihn frei in seine Werke strömen zu können. Ein selbst erlebtes Drama und eine Reise durch Südrußland brachten die Lösung, die Entscheidung. Unter elementaren Menschen, in fruchtbarer, weitzügiger Natur, brach Ernst Barlach mit allem Akademischen, Konventionellen, das ihn eingeschnürt hatte. Er fand die eigne Natürlichkeit, das künstlerische Ungebundensein, nicht einen doktrinären Naturalismus. Sein Wesen war voll von Explosionsmöglichkeiten: jedes innere Erlebnis wurde nunmehr sofort zu einer Gestalt. Ganz neue Holzskulpturen entstanden. Vielleicht war er, wenn wir bloß vom Formalen sprechen, nicht sofort ganz unabhängig. Er besaß aber auch keine Eitelkeit, durchaus neu und originell zu sein, dazu wußte er sich zu sehr Persönlichkeit. Andernteils konnte ihm das, was er, von russischen Eindrücken überwältigt, aus sich, in Holz gekleidet, in die Welt hinaus gestellt hatte, nicht annähernd genügen. Er brauchte einen noch stärkeren Formausdruck: den hat er sich bald errungen! Da er kein Rhapsode, kein Lyriker, sondern Dramatiker ist, schuf er sich Gruppen, die Beziehungen von Menschen zueinander, Verkörperungen eines Schicksals darstellen. Auf diese Art hat er auch den einzig für ihn gegebnen, ganz persönlichen Ausdruck für seine Eingebungen durch die Form gefunden. Er suchte nämlich keine pikante, merkwürdige Nuance, sondern bloß eine entsprechende Tat für sein viele Jahre lang eingedeichtes Freiheitsbewußtsein. So wurde er, der nicht stilisieren will, ganz selbstverständlich zum Stilinhaber. Es gab lange vor Barlach keinen Dramatiker in der bildenden Kunst, und daher kommt es, daß er so unglaublich jung wirkt. Er ist das Gegenteil von einem Deterministen: im Toten Tag läßt er seine tragischen Gestalten scheitern, weil sie nicht durch ihr Schicksal hindurch, den Weg zur inneren Freiheit, zu ihrem ureigenem Luthertum, zu Gott finden. Barlachs Glaube muß bestimmt der sein: kein selbstgemauertes Geschick, nennen wir es der Verständlichkeit wegen Karma, darf stark genug sein, um einen Menschen, eine durch Schicksal zusammengefügte Familie zu Verbrechen gegen Andere, Aufgeben der Ehre, ja selbst zum Selbstmord zu zwingen. Der nordische Mensch sträubt sich gegen das Fatum. Er kann Tragödien schaffen, Aufruhr um sich verbreiten, sich selbst in Dramen einbeziehen, ins Geschick immer mehr verstricken, aber eine Stimme wird sagen: das geschieht mir: der Geist jedoch, den ich vertrete, bleibt bis zu meinem letzten Atemzug unberührt, er ist frei, ich selbst gehöre ihm aus höchster Blutnot an. Ich bekenne mich zum Vater, nicht zu mir selbst.

Man sieht, ich spreche hier zugleich von Barlachs Dramen und seiner Holzplastik, und so muß es bis zum Schluß fortgehen, denn die Echtheit im Menschen Barlach hat beide geboren. Halten wir uns an diese.

Barlach liebt nicht unbedingt die großen Impressionisten, bewundert sie jedoch wegen ihrer Qualitäten durchaus; zumal die französischen. Kaum ein Mensch hat mir Tieferes über Cézanne, vor dessen Meisterwerken bekannt, wie grade er. Irgendwie verwandt ist ihm nur Van Gogh, der gar kein Impressionist mehr ist. Aber auch da welche Unterschiede: Van Gogh bleibt Farbenekstatiker, Barlach ist Bildhauer. Jedes Gemälde hat seinen Rahmen und bleibt somit determiniert; es kann, wenn man will, Tragik bergen, seiner Natur nach ist es jedoch undramatisch. Barlachs Statuen hängen auch noch von etwas andern ab, als von dem, was er aus dem Holz herauskerben kann, aber niemals von irgendeiner Umgebung, sondern von Dramen, die er noch nicht geboren hat, also seinerzeit vom „Toten Tag", dann vom „Armen Vetter" und nun von dem, was er an Dramen noch wird geben müssen, so lange er wird weiter meißeln dürfen. Sogar das Pathos eines so großen Künstlers wie Rodin scheint ihm oft zu ängstlich, zu unentschieden. Seine „Bürger von Calais" sind allerdings etwas rhetorisch, gehören als Gruppe nicht recht zusammen. Als Einzelfiguren sind sie prachtvoll, der dramatische Ausdruck fehlt jedoch. Rodins Denker vermag, trotz aller Anstrengung, nicht die Hirnschale des Tieres zu sprengen. Höchstens sein Balzac: ja, der ist verkörperte Dramatik, vor der sich auch Barlach beugen kann!

Seine beiden Stücke, sowohl der „Tote Tag" als auch der „Arme Vetter" sind Nacht- und Nebeldramen. Das Roß des Tages wird im ersten, in einer Episode, umgebracht, damit Barlach seine dramatische Nacht schauen, aus der Idee heraus verleiblichen darf. Bisher sah man die Nacht meist lyrisch oder episch, nicht eigentlich elementar-metaphysisch. Sie blieb Staffage oder brachte in die meisten Dramen, die des Nachts spielten, Stimmung. Er nimmt jedoch den Kampf gegen die Nacht, zugunsten der Erwertung der Nacht, als großes dramatisches Element, auf. Seine Gnome sind Nachtgeburten; aber auch jedes Licht, das er ansteckt, ist eine Herausforderung der Dunkelheit und nicht etwa ein Zufall in der Nacht, auch nicht bloß ein Hindernis, damit die Finsternis den Vorgang nicht hemme. Er kämpft gegen den Alp, das heißt Menschengruppen in seinen Dramen ringen dagegen: etwa so wie man mit dem Engel ringt. Der „Tote Tag" ist ein Schlafdrama: die Mutter sagt darin: „Schlaf hast du wie Blut."

Die griechische Tragödie war Sonnengeschehen. Oedipus mußte bei voller Sonne blind werden. Grade da ist das krasse, furchtbare: die Darstellung war eine plastische. Der noch sehende Oedipus und der blinde, aber schauende Seher stehen sich gegenüber. Dieser wird von einem Kind geführt, Oedipus muß bei Sophoklos zum Schluß, ohne Begleitung, erblindet davonstürzen. Er beschimpft aber auch auf der Szene den hohen Seher: das ist Oedipus Schuld auf dem Theater, vor dem Volk. Blaue Schatten mußten die Helden wie Schleppen über den Marmor nachziehen, damit Antigone als ein Schatten dem Vater nachschleichen, aus ihrer Schattenhaftigkeit plastisch ins Schaustück hervortreten könne. Einen Purpurteppich soll Klytemnestra für Agamemnon vor den Eingang der Aridenburg ausbreiten, daß man nicht zu rasch der Blutspuren roter Gespenster, die sich dort tummeln werden, gewahr werde! Es ist somit ein Fehlgriff, wenn man Tragödien von Aeschylos oder Sophokles in eine Nachtstimmung versenkt. Das Theater im Bereich des Mittelmeers ist offen. Nicolas Poussin ist in der bildenden Kunst der letzte große Klassiker der Mittelmeertragödie. Auch Begebnisse aus der Bibel faßt er nach attischer Art auf. An Oedipus erinnern seine Blinden von Jericho. Jede Weise von Sehen, vom Halbsehen zum Schauen, also auch bloß Hinblicken und zugleich vertieftes Anstaunen stellt er auf diesem Bilde dar. Bei Christus ereignet sich höchstes Sehertum. Dieses große Louvregemälde ist die unglaublichste plastische Schöpfung „um das Auge".

In der nordischen Nacht wird man hören. Im Dunkeln gewinnen die Stimmen, nicht an Stimmung, sondern an absolutem Wert. Das wird schon bei Wagner, in seinen Nacht- und Nebeldramen, also zumal im Ring, offenbar.

Barlachs Sprache ist auch darauf gerichtet. Schon die Wichtigkeit, die er den Namen seiner Personen beimißt, ist auffallend. Namen beschäftigen ihn überhaupt: in der Edda findet er es wunderbar, wenn sich ganze Strophen mit Formulierungen von Lauten, und richtigen Namenprägungen befassen. So ruft auch er durch Namen, Schemen zu ihrer Blutlichkeit auf: er heißt sie, sich aufrecken und wandeln als: Eule, Steißbart, Besenbein, Fräulein Isenbarn, Siebenmark, Engholm, Frau Käferstein, Griewang, Stine, Kapitän Pickenpack!

Barlachs Drang zum Naturalismus iſt in ſeinen Werken der bildenden Kunſt unleugbar. In den Dramen zeigt ſich dieſe ſeine Weſenheit bloß in einigen draſtiſchen Auftritten. Die Illuſtrationen zum „Toten Tag“ und „Armen Vetter“ ſind wirklicher als ſeine geſpenſtiſchen Geſtaltungen in den Dramen: ſagen wir, eine vollere Verkörperung von ihnen. Allerdings gibt er auch für das Szenarium ziemlich naturaliſtiſche Andeutungen, aber trotzdem ſind ſeine Menſchen auf der Bühne, wie er ſie ſchaut, nur losgeriſſene Teile von Schickſalsfamilien, Weſengruppen.

Geſelligkeit macht heiter, wenn zuſammengehörende Leute rhythmiſch richtig verbunden ſind: wie beiſpielsweiſe die drei ſingenden Frauen in der Holzgruppe. Im Allgemeinen ergeben ſich aus dem Für- und Durcheinanderſein von Menſchen Dramen. — Denn nur das Schickſal gilt: der Einzelne iſt unwichtig. Das iſt nun nicht im Sinne einer Nemeſis, eines Richtſpruchs im alten tragiſchen Sinn gemeint, ſondern moraliſch unbekümmert, ganz naturaliſtiſch als eben vorhanden. Wir müſſen uns damit abfinden. Väter und Söhne ſind oft Feinde und müſſen dabei den gleichen Karren ziehen; wer ſich dazu als zu frei fühlt, muß auch der Stärkere von beiden ſein, ſonſt kommt er unter die Räder. Im Schickſal einer Gemeinſchaft lautet es: wer ſich ungeſtüm auflehnt, muß gewaltſam abtreten. Alſo eigentlich Alltag. Gewiß, in Barlach iſt noch ſehr viel Naturalismus vorhanden, aber trotzdem ſind ſeine Figuren, als Geſetzesvorſchreiber für eignes Geſchehen nur transzendent zu faſſen. Eigentümlich iſt es, wenn er im „Armen Vetter“ plötzlich platt zu ſprechen anfängt; das wirkt dann gruſelig, ſchickſalshaft, es iſt wie das eherne Muß aus dem Volksmund hervorgeſprudelt. Freilich wollen ſeine Geſtalten dieſem feſtgeſetzten Sichſelbſtnichtentrinnenkönnen doch irgendwie entgehen; da entſteht eines ſeiner lebendigſten Bilder: G e l e g e n h e i t   w i n k t   m i t   t a u ſ e n d   H ä n d e n. Aber keine ſeiner dramatiſchen Geſtaltungen, nur er, Barlach, findet ſeinen Ausweg: durch die Tat. Nicht hundert Möglichkeiten: ein Griff! und zwar durch die natürliche, beinahe volkstümliche Kunſt, die er ſchaffen kann: oft aus der Welt ſeiner Dramen heraus in die Plaſtik. Da gilt auch nicht mehr der Ausſpruch ſeines Sohnes im „Toten Tag“: „die Sonne ſchaut finſter zur Seite, ſie will mich nicht ſehen.“ Da, in ſeinen Werken aus Holz, gibt es Sonne: eine nordiſche, nicht täglich ſcheinende, aber dafür grade im Sommer erquickliche. Auch Mond und Sterne müſſen zugegen ſein. Oder plötzliche Himmelserſcheinungen, vor denen zwei Menſchen, paniſch erfaßt, zurückbeben.

Das Problem Mutter und Sohn waltet bei ihm ebenfalls ſtark vor. Selten iſt der Gegenſatz Mutter und Sohn. Faſt nie ein körperlicher: wenn er vorkommt, wohl nur ein metaphyſiſcher. Barlach hält den außerordentlichen Fall feſt und macht daraus ein Drama ohne Schuld.

Das worauf es ihm ankommt iſt, weil der Vater fehlt, die Alleinherrſchaft des Schickſals; alſo der Schrei nach dem Vater. Im einzelnen wird dieſer Schrei ein aus der Idee geborener, ſeiner Sippſchaft entgegengeſetzter, nach Freiheit! Die Gruppe iſt mutterhaft gedacht: und die Mutter als Perſon im Drama bleibt ihrer Triebhaftigkeit ganz untertan: ſie entſeelt ſich lieber ſelbſt, als den Sohn vollkommen aufzugeben. Das Schickſal lenkt unter ſolchen Umſtänden eine Familie noch immer an unſichtbaren Nabelſchnüren: ſo eine Barlachſippe hockt dauernd in einem Nachtſchoß. Doch ein Entſchluß führt dann Barlach ſelbſt, den Erkennenden, hinaus in die fernen Steppen Rußlands, ſogar nach Florenz, jedenfalls zu ſeiner Holzplaſtik. Es gibt aber in ſeiner finſtern dramatiſchen Welt noch eine Möglichkeit, die auch zu einem Beſchluß führt, das iſt zum Boxerkampf mit Gnom und Alp. Alſo das Drama noch mehr nach innen getragen. Der Kampf um die Nacht, gegen die Natur, denn Barlach will das Leid um zu ſteigen: innerliche Stufen türmt er übereinander, im Schauſtück nicht für ſich ſelbſt: für ſeine ganze verzankte Schickſalsgemeinſchaft! Es zieht ihn nämlich immer wieder zur furchtbaren Mutter vieler Weſen zurück, wenn er zu frühe Auslöſung aus Konflikten, überhaupt Löſung durch Arbeit an Bildwerken geſucht und gar gefunden hat. Drei Mütter nebeneinander ſtellen für ihn die Idee der Mutter dar; ich meine jetzt ſein Relief mit den drei ſchwangern Weibern. Die drei Kinder, die ſie unterm Herzen tragen, werden unterm gleichen Stern geboren werden, unſichtbar zueinander gehören. Vielleicht kennen ſich die drei Mütter nicht einmal, der Künſtler bringt ſie aber zuſammen: es gibt für ihn auf der Welt drei Weiber, die Kinder gebären werden, deren eigentliche Mutter ihr gemeinſames Schickſal iſt. Als Symboliker komponiert er ſie in einem Dreieck zueinander. Gar herrlich hat das Chriſtentum eine ähnliche Idee in der Begegnung der Jungfrau Maria mit der heiligen Eliſabeth erfaßt und für die Darſtellung offenbart.

Als Barlach nach Warſchau kam, betrat er zum erſten Male den Nordoſten. Bettler lagen überall zuſammengekrümmt, kauernd in den Straßenecken. Damals ſtiliſierte er Menſchen beinah wie Schnecken. Auf einmal wurde ihm die Myſtik des Bettlers kund: ein hilfloſer Menſch, der unabläſſig

einen andern braucht, wie das Kind seine Mutter; jeder Vorübergehende soll Mutterschaft vertreten: der Bettler fleht zur Madonna. Es ist das bloß bei einem noch nicht ganz geborenem Menschentum möglich, denn sich beugen, dienen müssen und wollen ist ein Zeichen von kindlicher Abhängigkeit von einer gebärenden Umwelt. Das drückt schon die Haltung des Bedürftigen aus. Dieser Eindruck von einem Teil Menschlichkeit in uns verläßt Barlach noch immer nicht. Heute sind seine Gestalten freilich erhobener, selbständiger, aber ihr Reiz bleibt dennoch eine naive Ratlosigkeit. Schon der Titel „Der arme Vetter" beweist, daß Barlach von der Vorstellung der Sippe, die ein Schicksal hat, nicht abkommen wird. Der Mensch für sich allein, ohne dramatisches Gebundensein an seine Umgebung, verfällt bei ihm der Traurigkeit, dem Schreck oder dem Trunk. Panik, die einen erfaßt, rührt vom gemeinsamen Schicksal her, das zu sich zurückzerrt. Christus am Kreuz, zwischen zwei Verbrechern, hat das gewußt und diesen seinen letzten Einblick der ganzen Welt vermacht, mit offenen Armen, aus blutenden Händen geschenkt. Die drei schwangern Frauen von Barlach könnten die Mütter dreier Gekreuzigter sein, die sich früher nie getroffen, nie von einander gehört hatten. Hier fällt mir die für alle Ewigkeit festgenagelte Frage ein: wie kommt Pilatus ins Glaubensbekenntnis?

Es gibt etwas Biblisches in Barlachs Wesen. Auch er spricht aus Bauern und Fischern. In seinen Dramen handeln jenseitige Gestalten, die durch verschiedene Menschen verteilt, diese auf unsichtbare Weise zur Liebe zwingen und zu Kampf anspornen, um selber offenbar zu werden. Ein Held, der das Schicksal seiner Tribus in sich vereinigt und ausspricht, wird bei Barlach noch nicht geboren, aber der Schrei, der Blutschrei nach ihm erschallt.

Kule, im „Toten Tag", sagt: „das kann nicht bereut werden, was das Schicksal selbst gewollt hat. Nur wer an Schicksal glaubt, ist sicher, daß er nicht selbst zerreißt." Oder die Mutter: „Schicksale sind geschickt, kommen von fern, treten nah, und nie hat ein Mensch ihnen den Weg vertreten können. Nie hat etwas anders kommen sollen als es kam. Sieh, wie gut der Führer dich geführt hat — aber nun, da es tot ist, was treibt dich nach der Tür zu tasten?"

Steißbart ist ein Halbgespenst, der Sohn sagt von ihm: „ich werde mich von Steißbarts Art und Bewandnis fühlen lernen, verknorpeln und wie unterirdisches Wurzelwerk verstocken."

Nun soll man aber geboren werden, geistig schließlich sich selbst gebären, nicht ins Triebhafte zurückweichen! Ueber Barlachs Gruppen liegt jedoch das zu starke Verhängnis, daß sie zurück in eigne Verstrickung, in die Verwurzlung in ihrer Rasse streben. Daher kommt es auch, daß keine seiner Gestalten aus dem Drama heraus kommt. Es muß da wohl die Christustragödie über allen und für alle stehen. An eine vollbrachte Offenbarung mag die Mutter jedenfalls glauben, wenn sie sagt: „fluchen soll ich? und mir liegt noch im Ohr der Preis seiner Güte." Und der Sohn antwortet: „vergiß nicht, was ich sagte, es ist nichts gelogen. Es ist nur gesäuselt, es müßte gestürmt sein." Sollte da nicht Barlach von sich selbst eine noch aufwühlendere Dramatik von sich fordern?

Eine Zusammenfassung des „Toten Tages" gibt Kule folgendermaßen ganz wundervoll zu Anfang: Aber vielleicht bist du in manchen Dingen blinder als ich. Sieh, meine Augen, das waren zwei Spinnen, die saßen im Netz ihrer Höhlen und fingen die Bilder Welt, die hineinfielen, fingen sie und genossen ihre Süße und Lust. Aber je mehr kamen, um so mehr wurden ihrer, die waren saftig von Bitterkeit und fett von Gräßlichkeit, und endlich ertrugen die Augen nicht mehr solche Bitterkeit, da haben sie dem Eingang zugewoben, saßen darinnen, hungerten lieber und starben. Wie könnte ich in Worten sagen, was meine Augen geblendet hat?" Was für ein ungeheures Nebelbild wird da entfaltet. Barlachs Gestalten sagen immer etwas Deutsames; im Nebel fällt einem das Sprechen schwer, man stößt nur das Notwendigste hervor.

Der arme Vetter ist graziler, auch die Zeichnungen dazu nehmen sich genrehafter, fast anekdotisch aus. Die Gespenster sind zu Puppen oder Masken geworden. Der Mensch kann sich mit ihnen schleppen, damit spielen. Aber der Spaß ist gefährlich. Man sehe sich dazu eine der Holzplastiken, den bleichen Mann mit der Kerze an. Er reißt die Spinnweben von Wänden und Augen. Das muß geschehen, so unheimlich es auch sei. Aber wer es tut, ist doch des Todes! Unentwirrbar beharrt das Drama, ob wir Wurzel bleiben wollen oder leuchtende Blüte werden können. Dort Selbstmord, hier Mord. Eine, sie gehört zur Sippe, schreit zu Anfang des Dramas aus dem Gebüsch: ist es ein Schrei, ein Blutschrei aus dem Stammbaum heraus? Einer wird als Leiche aufgefunden. Warum gerade der? Irgendwer muß es sein: das genüge, mehr tut das Geschick nicht kund. Es muß nur den armen Vetter geben! Es muß Opfer des Stammes geben: jeder Familie entsprießt aus ihr selber das eigne Opfer, das gefordert wird. Nur keine Klarheit in solchen Dingen, kein ragendes Pathos, dazu

fehlt hier noch der Held! Zum Schluß geht eine Laterne von selbst aus; wir dürfen Menschen ganz kurz ins Gesicht sehen, dann müssen wir wieder den Kampf gegen die Nacht aufnehmen. Rastlos. — Nacht und Nebel. Eine Tür wird mit knarrendem Geräusch geöffnet. Wir sollen hinhorchen! So endet der arme Vetter.

Γνῶθι σαυτόν

Erkenne Dich selbst!

Von Margarete Freund

Ein Gespräch

Personen: Sokrates / Der germanische Sendling

(Dämpfe entsteigen dem Haine von Delphi und ewige Worte der Inschrift des Tempels lassen auch heute einigend fühlen des reinen Geistes unsterbliche Macht.)

Der germ. Sendl.: Ich wanderte weit. Ich ruhte und rastete nicht. Mich dürstet es nach deiner Weisheit, o Sokrates.

Sokrates: Kommst du nicht aus fernem Westen, o Jüngling?

Der germ. Sendl.: Ich komme aus Germaniens Auen.

Sokrates: Ein Sendling jenes Volkes also, des Forschen nur dem reinen Wissen diente?

Der germ. Sendl.: Dem reinen Wissen! wie verstehst du das, o Sokrates, der du doch selbst die Gegensätze der Natur und Freiheit schon erkanntest!

Sokrates: Galt euer Forschen jetzt nicht wieder neu dem atomistisch Wunder der Natur? Glaubtet ihr nicht, nur diese Kenntnis könne der Erde letzt geheime Kräfte auch entbinden und menschlich Zweck gefügig machen?

Der germ. Sendl.: Du meinst, wir forschten wieder nur nach jenen Kräften, die naturhaft dinglich in der Erde ruhn und die Mechanik uns zur Wunderblume werden ließ?

Sokrates: Mir scheint, der Erdenkörper bebt von unbekannten Mächten, die unaufhaltsam menschlich Sinn erschloß zu neuer Formung aus des Urtons Masse. Doch sollt ich meinen, daß dies Wissen euch doch aus des Wesens Urgrund nahe bringen mußte! Wie kann euch, ferne Freunde, noch bekümmern die Wissenschaft des Sokrates, die, nur am täglich Leben sich erprobend, ganz langsam zur Erkenntnis reifte! O Sendling, sprich!

Der germ. Sendl.: Du spottest unser, Sokrates; denn jene langsam reifende Erkenntnis der Sokraten scheint unsere Zeit des unaufhaltsam Vorwärtsdrängen zu beschämen. Wisse, daß wir Schiffbruch erlitten. Ich komme nun zu Fuß den weiten Weg, trotz Schienennetzen und Energieenkraft, die wir dem Erdinnern zu entlocken wußten, und die der Fortbewegung immer neue, immer schnellere Möglichkeiten weisen sollten. Unser Schaffen ist vernichtet. Unser Wissen ist zum Nichtwissen geworden.

Sokrates: Erkennst du das, o Knabe, so wisse, unser Streben ist nur ein ewiges Suchen nach Wahrheit.

Der germ. Sendl.: O Sokrates, höre und erschrick nicht in deiner Weisheit ewigen Licht. Ich habe den Glauben an das Wissen verloren; es brachte nur Unheil über unser Volk, das vom besten Willen beseelt war durch dieses Wissen, den Menschen zu dienen.

Sokrates: War solches euer Sinn, o Jüngling? Wolltet ihr der Menschheit Gutes tun? Denn mit jeder Handlung verhält es sich nämlich so: an und für sich verrichtet ist sie weder schön noch häßlich, sondern in der Handlung, wie es gemacht wird, ergibt es sich erst.

Ich meine, eine gute Handlung ohne Erkenntnis ist keine gute Handlung. Denn sieh, wenn man sich etwas richtig vorstellt, ohne jedoch Rechenschaft davon geben zu können, weißt du nicht, daß das kein Wissen ist? Wie könnte etwas Grundloses zur Erkenntnis führen?

Der germ. Sendl.: Und so meinst du, wir wollten wohl das Gute, es wurde aber nicht erkannt, weil es dem Drang des Kindes gleich, noch ungeadelt durch Erkenntnis war?

Sokrates: Hattet ihr nicht die große Kenntnis von den Dingen?

Der germ. Sendl.: Wir ruhten und rasteten nicht. Wir versuchten den Reichtum der Natur dem menschlichen Geiste zu erschließen, ja wir zwangen die Natur, menschlichen Gesetzen zu gehorchen.

Sokrates: So fühlt' ich doch ganz recht, mein Knabe, wie herrlich weit ihr es gebracht im Erforschen der naturhaft Dinge. Woran mag es nur liegen, daß trotzdem ihr zusammenbrachet?

Der germ. Sendl.: Du lächelst, mein Sokrates. Deine Weisheit hat es längst erkannt.

Sokrates: Nur in dem Maße, als auch du es erkennen wirst, mein Freund. Denn sieh, über mich sind Tausende von Jahren dahin gegangen, und der Born meiner Weisheit ist nur derselbe geblieben. Aber euch dort im fernen Westen hat die Natur ihre Wunder erschlossen. Mir scheint, du solltest mich belehren können, der ich in der heißen Sonne des Orients den ewigen Wechsel eurer Bewegheit verschlafen habe.

Der germ. Sendl.: Weil du wenig bedurftest, o Sokrates, erschloß sich dir das Wesen der Dinge. Wir aber suchten nicht nach dem Wesen, wir suchten nur nach den Dingen. Und so verschloß sich uns geheimnisvoll das Wesen der Welt.

Sokrates: Es ist nichts in den Dingen, das wir nicht in sie hineinlegen, mein Freund. Man muß die Scheu vor dem Schändlichen und das Bestreben nach dem Schönen sich nur klar machen und danach erkennen.

Der germ. Sendl.: Lehre du mich erkennen, o Sokrates, und ich will dich preisen und deinen Ruhm neu verkünden in der Welt.

Sokrates: O Jüngling! wie verkennst du das Wesen des Geistes. Glaubst du, um des Ruhmes halber suchte ich der Weisheit Sinn?

Der germ. Sendl.: Du suchtest Tugend — Güte.

Sokrates: Ich suchte sie nicht. Ich erfuhr, daß in der Erkenntnis auch die Tugend und die Güte liegt. Denn wie kann ich noch falsch oder schlecht handeln, nachdem ich richtig erkannt habe!

Der germ. Sendl.: So sage mir, woran wir fehlten, o Sokrates. Wir wollten das Gute, wenn auch die Welt vom Gegenteil überzeugt ist, so glaube mir, das Wollen ist in uns.

Sokrates: Ich weiß nicht, wie ich dich verstehen soll, o Knabe. Wenn ich dich sprechen höre, will mir scheinen, das Zeitenmeer sei spurlos vorübergeebbt, und immer noch scheue sich der Mensch, selbst denken zu wollen.

Der germ. Sendl.: Lieber Sokrates, sei nicht unwillig und habe Geduld mit mir. Ich bin nicht geschult im hohen Fluge deiner Gedanken, und die Natur, deren Wunder sich uns erschloß, hat die Kraft, die wir ihr abrangen, nun wieder gegen uns gewendet. Sieh, mein Gewand ist zerrissen, mein Körper abgemagert, meine Seele wund und hungrig. Wir sind bedürftig an Leib und Seele.

Sokrates: Wer nicht glaubt bedürftig zu sein, begehrt auch das nicht, dessen er nicht zu bedürfen glaubt.

Der germ. Sendl.: O Sokrates, der Boden wankt uns, wir verlieren den Glauben an uns selbst.

Sokrates: Nun näherst du dich schon der alten Weisheit.

Der germ. Sendl.: Vieldeutig ist deiner Rede Sinn, o Sokrates! Ich fürchte, du willst mir nur soweit helfen, wie ich selbst dem Lichte deines Erkennens mich nähere.

Sokrates: Kann denn die Jugend noch vom Alter lernen! Liegt in dem Samen, ewig fruchtbar, nicht die Neugeburt der Welt? Ich sah Geschlechter kommen und gehen, und alle suchten geheimnisvoll nach dem Urgrund der Dinge. Unwandelbar in dem Fließen des Alls bleibt die ewige Frage der Menschheit. Sie ist aber nichts anderes, als die Sehnsucht des Sterblichen nach dem Unsterblichen, des Zeitlichen nach dem Ewigen, des Menschlichen nach dem Göttlichen. Es ist das Heimweh des Geistes nach seinem Urgrund.

Der germ. Sendling: Du hast die Zeit und ihren Wechsel besiegen können, weil dein Blick auf dem Ewigen ruht.

Sokrates: Meinst du? Vielleicht ist aber kein Gegenstand zu gering, um durch ihn dieses Ewige zu ergründen. Man muß im Kleinen nur das Große sehen wollen. Doch um die Möglichkeiten und die Grenzen zu ermessen, durch die das Menschentum der Umwelt sich zum Ganzen bindet, kann nur der Mensch sich selbst zum Maße nehmen.

Der germ. Sendl.: Der Mensch, das Maß der Dinge, sagt der Spruch. Versagte hier mein großes Volk der Dichter und der Denker, des tiefes Schauen dennoch anerkannt!

Sokrates: Seid Ihr ein Volk der Dichter und der Denker, du Sendling aus Germaniens Auen, so muß doch irgendwo ein Fehler sein, wenn trotz des Geistesforschen ihr gestrandet!

Der germ. Sendl.: O Sokrates, laß uns auch heute wieder, wie du es immer gerne tatest, der Wahrheit Sinn als Kind der Unterredung zeugen.

Sokrates: Wie du genau mich kennst, du fremder Knabe. Muß ich nicht stolz sein, daß mein Wahrheitssuchen, trotz aller Zeiten Wechsel, weiter gilt?

Der germ. Sendl.: Mir scheint, du mißt für alle Zeiten mit einem Maße, das die Menschen trifft. Du schaust das Innere, und erkennst das Ganze.

Sokrates: Hast du den Spruch der Pythia hier gelesen am Tempel zu Delphi? Er stand vor Tausenden von Jahren und steht noch immer.

Der germ. Sendl.: Du meinst, „erkenne dich selbst", mein Sokrates?

Sokrates: Das Gegenteil davon will aber sagen, „sich selbst in keiner Weise zu erkennen".

Der germ. Sendl.: Du schaust ganz recht. Wir hatten wohl keine Zeit mehr, in uns selbst zu forschen. Der Lebensrhythmus galt nur äußerem Tun.

Sokrates: Sieh, Knabe, dort den Dreistuhl jener Pythia, die geheimnisvoll erkannte, was menschlich Sinn noch nicht erschaut.

Wie glaubst du wohl, daß solches möglich war?

Der germ. Sendl.: Ich muß jetzt antworten, ich weiß es nicht.

Sokrates: Soll ich dir helfen, Knabe? Aus mangelnder Selbstkenntnis wallfahrteten die Menschen hin zur Pythia. In ihr sahen sie ein Mittelding zwischen Gott und dem Sterblichen, durch das sich die Götter den Sterblichen offenbaren wollten.

Der germ. Sendl.: Dämonisch war die Weissagung der Pythia!

Sokrates: Ganz recht, die Menschen lauschten hier dem eigenen Daimonion; und das habt ihr wohl nun verlernt, du kluger Knabe?

Der germ. Sendl.: Du meinst, wir lauschten nicht mehr dem Instinkt, der göttlich in uns spricht?

Sokrates: Nennst du es so? Wir nannten es den Dämon fragen.

Der germ. Sendl.: Und dieser Dämon sprach euch zu oder verwarnte euch?

Sokrates: Durch dieses Dämonische ging alle Weissagung. Denn ein Gott verkehrt nicht mit Menschen. Deshalb liegt in der Mitte zwischen Gott und den Menschen die Ergänzung des übermittelnden Dämon, so daß nun das All in sich selbst verbunden ist. Wer sich nun hierauf versteht, der ist ein dämonischer Mann.

Der germ. Sendl.: Und dieser Mensch wird voll Kraft, Mut und Gottheit sein, wenn das Wort als Ausfluß dessen gilt, daß ein Etwas dieser göttlichen Kraft in ihn übergegangen ist?

Sokrates: Der dämonische Mensch wird den Gott im eigenen Innern stets vernehmen und sich selber prüfen. War diese Einsicht nicht im Volk bei euch?

Der germ. Sendl.: Mir scheint, wir suchten nach den Dingen, und übersahen den Fluß des Lebens.

Sokrates: Wird wohl so sein, mein lieber ἄγγελος

Der germ. Sendl.: Wir dienten den Gesetzen der Natur, wir glaubten über sie zu herrschen; wir waren stolz der äußeren Werke, die menschlich Geist den Kräften der Natur entrungen, und jener Stolz ließ uns verkennen, daß Menschentum damit nur äußerem Werke diente.

Sokrates: Fühlt ihr euch nun betrogen? Glaubt ihr zu erkennen, daß euch die Biene statt des Honigs nur den Stachel zurückgelassen habe!

Der germ. Sendl.: Die Not macht uns nun sehend, Sokrates. Wir glaubten viel zu schaffen; was blieb uns übrig? Wir stehen wieder ganz am Anfang.

Sokrates: O Knabe, lieber Knabe, fühlst du das?

Doch dürfen wir uns nicht entmutigen lassen und glauben, daß an allem Geschaffenen nun gar nichts Tüchtiges wäre; sondern wir müssen nur erkennen, daß wir noch nicht tüchtig sind, aber umsomehr mutig sein und trachten, tüchtig zu werden.

Der germ. Sendl.: Mein Sokrates, du fühlst ja alles, was wir leben, und tief beschämt steh ich vor deiner Weisheit hier. Es kam auch uns der Tag, da wir erwachten und der Wahrheit Sinn erahnten. Die Tradition sank hin, entthronte ihre Götter. Nun löste sich das Wesen von dem Schein. Wir dienten der Vernichtung Wesen, doch deine Lehre dient dem Aufbau nur.

Sokrates: Der Weltenaufbau spiegelt sich in uns. Wessen die Seele sich bemächtigt, das bringt auch wahres Leben mit sich.

Der germ. Sendl.: Du meinst, die tiefsten Kräfte der Natur sind in dem eigenen Inneren uns gebunden?

Sokrates: Du bist gelehrig, Knabe. Gern lüd ich dich zum Gastmahl mit dazu, wenn Alcibiades, geschmückt mit Reben, und trunken von der Liebe ewig Macht, dem Agathon die reine Freundschaft neidet. Wenn Weines Feuer das Gespräch erhitzend, langatmige Gedankenwellen zeugend, von bloßer Redekunst sie löste und wahrer Niederkunft die Stütze lieh.

Doch, da man mir den Schierlingsbecher mischte, muß ich die fröhliche Gesellschaft meiden.

Der germ. Sendl.: Mein Sokrates, so laß mich bei dir bleiben, ich fühle, daß du Gutes in mir löst.

Sokrates: Wenn du das Schöne schaust, willst du es dir bewahren. Mein Knabe, weit ist noch der Weg für dich — der meine ist schon lang beendet.

Der germ. Sendl.: So soll ich immer harren und verschmachten? wissend, daß der Erkenntnis Born mir lebt!

Sokrates: Du mußt in Kämpfen dich noch üben. Mein Erdenweg ist schon erfüllt. Doch will ich, Knabe, weil du suchend bist, und trotz der Fülle in dir nur die Leere siehst, im Wirken des Daimonion bei dir sein, und so dir helfen, selbst dich zu erkennen.

Der germ. Sendl.: Laß danken dir, mein Sokrates! Erkenntnis bringst du nicht nur mit den Worten, nein, deine Wesenheit strömt schon Erkenntnis aus, weil du der wahren Einsicht bist teilhaftig.

Sokrates: Die Einsicht ist nicht jedem gleich; mag sein, ihr haltet eurerseits dafür, daß ich übel daran bin — und ich glaube, ihr mögt ganz recht haben. Denn ich selbst weiß, daß ich nichts weiß. Ich aber glaube es nicht nur von euch, sondern du bestätigst es mir, daß ihr übel daran seid, trotzdem ihr strebet und das Gute wolltet.

Der germ. Sendl.: Ist das ein Wollen, das man nicht erkennt?

Sokrates: Knabe, dein Greifen ist gefährlich. Hüte dich wohl — Erkenntnis ist Vernunft — und langsam währt es, bis man sie erfaßt. Hier auf der Stelle, die dein Fuß berührt, stand ich vor einigen tausend Jahren — und stand und stand. Es sank der Tag, und schattenhaft nahm tiefes Dunkel mich gefangen. Und wenn des ersten Scheines Frühlicht graute, so stand ich noch, mein Knabe, auf demselben Platz. Was glaubst du, was ich also tat?

Der germ. Sendl.: Du suchtest Wahrheit, Freund.

Sokrates: Wird wohl so sein. Und langsam zog Gedanke zu Gedanke und formte sich in wellenförmig Reihen und band sich durch der tiefen Ruhe Einheit.

Der germ. Sendl.: Und dieser Ruhe Einheit, meinst du, haben wir verloren?

Sokrates: Das Wissen ließ euch die Natur bezwingen, und doch verloret ihr den inneren Halt. Ihr fandet aus der Vielheit zu jener Einheit nicht zurück, die uns das Ganze erst belichtet.

Der germ. Sendl.: Und dieser Einheitspunkt, o Sokrates, liegt in uns selbst, ist deine große Lehre?

Sokrates: Das Geisteswissen soll sich niemals von der Lebensweisheit trennen, nicht daraus Gegensätzlichkeit erschaffen, die entkräftet.

Der germ. Sendl.: Lehrtest du nicht des Gegensatzes Schärfe zur Geistesklärung zu benutzen?

Sokrates: Als Geisteshilfe bildet stützend jener Gegensatz die Brücke, die überschritten werden muß, um diese Zweiheit zum sicheren Ufer hinzuleiten, das durch der Seele Einheit sich erst formt. Um dieser Einheit halber gilt aber jene Zweiheit nur; vergiß das nicht, du lernbegierig Kind.

Der germ. Sendl.: Mir scheint, durch uns beweist sich deine Lehre neu; wir glaubten durch reinen Wissensdrang die letzte Klärung zu erreichen und unser Forschen schien uns selbst schon das gesuchte Land. Die Brücke, überlastet, brach; die Wogen fluteten und schlugen über uns zusammen; schiffrüchig suchen neu tastend wir des wahren Ufers Sicht.

Sokrates: Der Seele Einheit läßt auch die Erkenntnis dem Leben ein sich fügen und dadurch beweisen; die Seele schmücken nicht mit fremden, sondern mit dem ihr eigentümlichen Schmuck: Besonnenheit, Gerechtigkeit und Wahrheit. Habet den Mut, dem Dämon eurer Seele ganz zu trauen. Es ist die göttliche Stimme, die nicht täuscht. Neigt tief euch dem geheimnisvollen Rufe, gleichsam als einem Zauberspruche für sich selbst; nur dadurch kann der Mensch das Göttliche in sich beweisen.

Der germ. Sendl.: Du meinst, der Mensch schafft sich aus eigener Brust und tiefem Selbsterkennen nur den Weg zu Recht und Tugend? O Sokrates, noch steht mein stolzes Volk der Dichter und der Denker, krank wie ein Aussätziger, am Tor der Welt!

Sokrates: Hat es sich selbst erkannt, so wird es sich beherrschen und langsam reifen zu dem Bund der Menschen. Doch braucht es Zeit, mein Freund, will tief verankert sein um Tugend und Vernunft im Leben wahrhaft zu erringen. Auch ich stellte mich in Gegensatz zu Jenen, die glaubten, alles Wissen dieser Welt in den beredt sophistisch Hirnen. Ich wies nur auf der Wahrheit letzten Sinn, der durch Erkenntnis auch zur Tugend führt. Du kennst mein Ende, Knabe, hier auf Erden. Das Neue wird bekämpft. Drum, daß es wirken kann, muß langsam man zu Werke gehen. Nicht Aufruhr predigen, nur Vernunft.

Wohl zuckt Erkenntnis gleich einem Blitz aus heiterem Himmel nieder, und senkt sich leuchtend in das Innere der Erde. Doch reifen wird Erkenntnis langsam. Der Samen muß sich tief ins Erdreich wühlen, dem Dünger des erprobten Lebens sich vermählen, auf daß die Frucht glücklich entbunden wird, und damit auch der Seele Einheit zeugt.

Der germ. Sendl.: Dämpfe entsteigen dem Haine von Delphi. Hier ankert das Große, Allgewaltige, Völkerverbindende: der Weg zum Menschenrechte führt durch Selbsterkenntnis.

Sokrates: Entrückt der Erde fühl' ich dennoch Mitleid, daß auch ihr wieder nur am Anfang steht. Das Aeußere schwindet, und ihr sucht euch selbst. Doch wird auch euch, die ihr gottähnlich seid beschenkt, gleich uns, des Lebens Reichtum neu sich offenbaren.

Tödlicher Mittag

Von Franz Heinz Bierbaum

Der Mittag gähnt in seine schwüle Hand
Und zieht wie Gummischnüre die Minuten.
Ein Fisch, verröchelnd auf dem heißen Strand,
Vergeht der Dichter nach dem Tanz der Fluten.
Der Dachstuhl schwitzt und bläht sich wie ein
Bauch.
Die kleine Stube hockt mit krummem Rücken.
Er hüllt sich tief in Zigarettenrauch
Und biegt sein Denken um die grauen Brücken.
Er schreibt ein Wort und nimmt ein Buch und
liest.
Sein Hirn wird angefressen von Reptilen.

An allen Dingen hängt er aufgespießt
Und irrt verängstet auf den hohlen Dielen.
Dann kommt ein Mädchen, das ihn „Bubi" nennt,
Und martert ihn mit ungeliebten Händen.
Er fühlt nur, daß die Sonne drückend brennt,
Und Griffe in ihm, die sein Atmen schänden.
Er zittert auf dem ärmlichen Gestühl,
Sein Mund wirft Worte aus, die ihn entstellen.
Fast zwingt er sich zu einem Lustgefühl
Und sieht des Weibes runde Formen schwellen.
Sie blinzelt ihm mit flacher Wollust zu.
Er schlägt Gedanken nieder, die ihn lähmen.

Dann fällt von seinen Lippen tot ein „Du",
Indessen sich die dreisten Hände schämen.
Durch seine müden Adern zuckt kein Blitz,
Kein Donnerschlag erschüttert ihm die Glieder.
Wie bei Geschäften greift er zum Besitz
Und drückt des Weibes Schwere vor sich nieder.
Nur flüchtig streift er ihren harten Mund
Und hebt sich aus dem Schaum der weißen Brüste.
In seiner Seele heult ein Prügelhund.
Ihm ist, als ob ihm übel werden müßte.
Da stemmt er sich in Selbstvernichtungswut
Und zerrt das Weib zur Folter der Begattung.
Dann wieder fühlt er schamhaft, was er tut,
Und sinkt zerknirscht in bleierne Ermattung.
Er stößt sich von dem fremden Körper fort.
Im Sonnenbrande zittern die Gardinen.
Er klingt wie ein mißratener Akkord
Und kein Gedanke kommt, um ihm zu dienen.
Mit dumpfen Augen starrt er vor sich hin,
Indes sich das erhitzte Weib bekleidet.
Sein Schicksal fließt ihm grausam in den Sinn
Und ist wie Messer, das ihn scharf durchschneidet.
Sein Wort wird kurz und dunkel sein Gesicht.
Sein Körper brennt bei leisestem Berühren.
Wie aus der Tiefe klingt ihm, was sie spricht.
Er drängt ihr Tänzeln beinah zu den Türen.
Sie lacht. Er nennt sie in Verwirrung „Sie".
Sie merkt es nicht und steht in ihrem Lachen.
Er lallt sein „Ja" auf Fragen „wo" und „wie".
Da küßt sie ihn und greift zu ihren Sachen.
In seiner Kehle bricht ein Ton entzwei.
Die Türe schlägt. Da stürzt er dumpf zusammen.
Die Wände schrein, daß er ein Mörder sei.
Die Möbel zischen, daß sie ihn verdammen.
Er preßt zerstöhnte Silben auf Papier,
Und muß sein Hirn durch tote Gassen zerren.
Er fühlt in sich ein grauenhaftes Tier
Und kann es dennoch nicht in Worte sperren.
Der Abend fällt in die erstarrte Zeit.
Ein Wind umkühlt die fiebernden Gedanken.
Da stürmt er in der Straßen lautes Kleid.
Und ist beseligt, daß die Räume schwanken.

Bewertung

Von Hedwig Ryder

Ein von der Wohnungsnot um Haus und Dach gebrachter Mensch, gutmütig, etwas obenhin, dumpf und leichtgläubig, zum Teil auch deshalb nun in Fatalität hineingestoßen, saß mit seiner Frau in seinem Pensionszimmer, und noch mehr als die unumgängliche Unsauberkeit, benahm ihm das Halbdunkel einer sparsamen Beleuchtung, an welcher der Wirt verdiente, das nicht zu Bessernde, Unausrichtbares, den Atem. Er sah auf ein blaues Zuckerdöschen. Blau — nicht des Ansehens wert, weiße Punkte: Aermlich — ein Glöckchendeckel mit Knauf. Geschirr, dessen Besitzer sagt: es darf auch zerbrechen — verschlepptes Geschirr aus dem Koffer. Aber er bestand auf der Mitführung des Geusensacks. Er sah zu seiner Frau hinüber und sagte: das ist nun unsre ganze Heimat. — Als ich in Rußland war, hatten wir in einem Haus alles schon weggenommen. Wir brauchten's. In der Ecke der Stube saß der Panjegroßvater in einem blauen Hemd, der Kopf war schon klein und mager. Aber er besaß noch etwas. In der Hand hatte er ein kleines Töpfchen — ein Kaffeetippel. Da saß er wie drin verkrochen. Der Sohn hatte noch eine Quittung über Hafer. Den Hafer hatte er nicht ohne Schein hergeben wollen. Da haben wir ihm einen Zettel mit Schokoladenmarken gesiegelt. Also wir brauchten das Tippel, um Unsinn zu machen. Wir nahmen's dem Alten. Der schrie gleich los: Das sei sein Tippel. Wir nahmen es ruhig. Da lief der Panje uns nach und rief immer, das sei sein Tippel, und dann kam's hinterher, sein Haus und Feld und Vieh. — Gewesen!

Aber er weinte und wollte nur das Tippel, es gehöre ihm und wir sollten es ihm geben, es gehöre doch ihm. Er setze sich ja wieder in seine Ecke, wenn er's habe. Alles andere schrie er gar nicht mehr. Auf einmal kommt sein Sohn. Na der weint nicht. Erst bietet er uns seinen Schokoladenzettel, aber dann, wie wir nichts geben, will er uns das Ding wegreißen. Da packen wir alle zu, fragen ihn und dann verurteilt ihn der Gefreite wegen Hochverrat und Ueberfall zu Tode. Wir binden ihn, und führen ihn durch das ganze Dorf und über alle Aecker. Bei jedem Haus muß er sagen, ob Freund oder nicht. Bei Freunden sagten wir: Schande, bei Feinden: Freude. Bei jedem Acker, der ihm gehört: Verfallen und verflucht. Dann kommen wir an eine Mauer und verbinden ihm die Augen, machen Lärm mit den Gewehren, grinsen. Der Gefreite schreit „Feuer!", hält sich den Mund zu, daß er nicht lacht, so'n Spaß, und einer sagt ganz tief und langsam: „Gnade". Wir reißen ihm die Binde ab und wollen ihn laufen lassen. Aber er läuft nicht. Er steht an der Wand und zittert.

Frau Geheimrat Scholz-Erfurt zum Tode ihres Schwagers General a. D. Scholz.

Und nicht einmal ein Leichenbegängnis erster Klasse haben wir machen dürfen. Das erlauben die Sozialdemokraten nicht. Die Pferde keine Buschen, keine Decken, keine Laternen. Ganz kleinbürgerlich — wie jeder —

Und der Herr Geheimrat: Ja, wenn man (wir haben nämlich in E. eine Gewehrfabrik) nicht rot angehaucht ist. Und überhaupt Sozialdemokratie! Meinen Sie, bei uns gab's weiße Brötchen? Nur im Viertel, wo die armen Leute wohnen. Zwanzig Minuten weit haben wir das Hausmädchen schicken müssen. Aber auf dem Kirchhof alles gleich. Kostet 12 Mark. Alles gleich bepflanzt und gepflegt. Ganz sozialdemokratisch; wir haben naürlich ein Erbbegräbnis für 900 Mark genommen — wo noch einer von uns liegen kann (meint natürlich: wo unsereins noch liegen kann).

Mittags in der Pension. „Da erzählte einer von unsern lieben Gästen: Da war doch bei uns in Hannover eine sehr feine Dame mit ihrer entzückenden Tochter. Wirklich hochfein und sehr reich. Und eines Tages werden sie doch dabei ertappt, wie sie in einem Geschäft heimlich unter ihren Mänteln Stiefel mitnehmen! Denken Sie nur, die Mutter und die Tochter. Nun wußte man doch, warum sie immer Mäntel trugen.

Sie hätten's ja gar nicht nötig gehabt. Sie hätten sich kaufen können, soviel sie wollten. Dann wurde Haussuchung gehalten und lauter Schuhe wurden gefunden, aus allen Läden. Nur Schuhe. Und reiche Damen! Lauter Schuh.

Aber sie müssen sich doch gesagt haben, daß sie diese Stiefel nicht auf ehrliche Weise erworben haben. Ich verstehe das nicht, ich würde mich doch schämen.

Vielleicht muß man sie als Kranke behandeln, vielleicht waren sie nicht im Stande, so wie wir zu empfinden.

Was wurde dann?

Gott, — sie gingen ins Wasser.

Wurden sie gerettet?

Die Mutter hat man rausgezogen und wieder gesund gemacht. Und hinterher ist sie dann immer noch an die Leine gegangen und hat ihr Kind gesucht. Immer hat sie noch gedacht, sie wird es wiederfinden und hat den Namen gerufen und gesagt: „Sie wird schon zu mir kommen!" Und dabei ist die gar nicht erst aus dem Wasser wieder heraus gekommen.

Und wie frech doch manche Menschen sind.

Einmal sitz ich mit meiner Ella in einem Gartenlokal. Und da sitzt am Nebentisch diese Mutter. Ich sage zu Ella: Ella, sieh, das ist die Mutter — und Ella sieht sie sich nur rasch mal an, da steht doch diese Person auf — stellt sich vor uns hin und sagt: Ja, sehn Sie mich nur an, ich bin's — und wirft den Kopf zurück und geht. — Wie frech doch manche Leute sind!

Auf der Brotkommission V a, wo jedem das Recht wird, seinen Hunger zu stillen. Nach einer Stunde stütze ich den Kopf in die Hand. Der Mann am Schalter: Jesus. Speist mehr als 5000 mit einem Zucken seiner Hand. Mit einem Schein — alle. Das Land sorgt. Der Mann am Schalter spricht: 8 Personen Brot. Das ist das Wunder. Ich sehe auf. Schon muß der frische Duft bis zu mir wehen. Ich denke: 8 Personen mit Broten im Arm gehen an mir vorbei. Der Mann gibt einem Fräulein Scheine. Ich denke nun doch, wie ich das Brot wohl bezahlen soll. Ich denke, wenn ich zum Schalter komme, gibt er mir doch Brot. Man sagt mir, wenn man mich von Büro zu Büro schickt: Dort bekommen Sie, was Sie brauchen. — Ein Herr stürzt keuchend herein und das Zimmer um: „Mein Haus sitzt ohne Marken da. Ich muß die Marken haben. Der Sohn meines Portiers hat sie alle hier abgeholt. Auf dem Rückweg ist er überfahren worden, in ein Krankenhaus gekommen und dort gestorben. Bei der Gelegenheit sind alle Marken abhanden gekommen. Ich muß sie haben." „Ja, aber Sie müssen das Protokoll unterschreiben. Infolge Unfall durch Ueberfahren —"

Goering

Von Rudolf Kayser

In seinen Tagebüchern gibt Hebbel diese Definition: „Das Drama schildert den Gedanken, der Tat werden will durch Handeln oder Dulden." Dann wären Wille und Gedanke die dramatischen Elemente: Absicht und Inhalt des Handelns. Solche Dramatik, deren stärkstes Beispiel Hebbel selbst ist, formt die Welt, reicht bis in methaphysische Gefilde, steigert den Menschen ins Mythische. Nichts liegt ihr ferner als Lyrik: Auswirkung von Erlebnissen, Bekenntnis und Gefühl. Alle jene Werke müßte sie verwerfen, die in dialogischer Form Ausdruck von seelischen Bezügen sind, die keine Idee, sondern nur das erlebende Ich zum Mittelpunkt haben.

Deshalb ist Goering so sehr Gegensatz zu Hebbel, wie andrerseits seine Dichtung romantischen Charakter hat. Nicht daß irgend welche Aehnlichkeit zwischen seinen Dramen und den der deutschen Romantik besteht: diesen phantastischen Spielen und Ironien, diesen bunten Tänzen und Musiken. Aber auch sie entfalten Innenwelt, nicht um psychologischer Feststellungen, sondern um des geschlossenen Erlebnisses willen, der Ver-dichtung jener Gefühle und Empfindungen, die sich nicht in Willen und Tat umsetzen lassen. Goering ist in dem Maße Romantiker, wie er nicht „idealisiert" (weder nach der Natur, noch nach einer Form-Idee hin). Er geht einen Schritt, den ein Tieck zu gehen noch zögerte: „Deine Idee von individuellen Empfindungen kann ich also durchaus nicht billigen, selbst der dramatische Dichter wird sie nie ganz so darstellen können, schon die Sprache nötigt mich, sie allgemeiner (genereller) zu machen, wollte ich ganz meine Empfindungen niederschreiben, so müßte ich erst eine eigene Sprache erfinden, und dann würde mich niemand verstehen, und erlernte er auch diese Sprache, so bleibt immer noch die Frage übrig, ob er auch dieselben Empfindungen hat" (Brief an Wackenroder vom 28. Dezember 1792).

Diese neue Sprache hat Goering erfunden, und sie ist mit seinen Gefühlen identisch. Sie ist so sehr das Wesen seiner Kunst, wie kaum bei einem anderen, der heute schreibt. Von karger Musik und Farbe, aber einer seelischen Heimlichkeit, die keusch und bekennend zugleich ist, gibt sie Empfindungen sowohl zwischen-menschlicher wie absoluter Art. Sie ist abgekürzt und wortarm, nicht weil sie wie bei Stramm und Hasenclever explosiv wäre, sondern weil sie keine logischen Urteile, sondern die Echos von Empfindungen trägt. Sie ist weder dazu angetan, Charaktere noch Konflikte zu geben; denn alle Tragik ist bei Goering das Gefühl unrettbaren Verlorenseins. So gibt seine Kunst auch kein Ethos in dem heute landläufigen Sinne moralischer Forderung. Aber sie ist ethisch in einem höheren Sinn: durch Menschlichkeit, die keinerlei Sentimentalität ist, sondern Feststellung von Gefühlen, die Brücken schlagen zwischen Augenblick und Ewigkeit.

Wenn in den „Rettern" die Verse gesprochen werden:

> Ich mache meine Augen
> Soweit auf als ich kann,
> Und ich sehe doch nur,
> Daß ich blind bin . . .

so ist damit jene eigentümliche Beziehung der Innen- mit der Außenwelt gegeben, die das Wesen dieser Dramatik ausmacht. Denn so wenig Goering beschreibt (weder die natürliche noch die seelische Welt), so wenig will er auch Gefühle durch Menschen oder Ereignisse objektivieren. Denn Men-

schen und Ereignisse haben für ihn überhaupt keine Realität, sondern sind nur der geometrische Ort der Empfindungen, die Leinwand, auf der die seelischen Reflexe sichtbar werden. Man muß diese Kunst mit dem philosophischen Solipsismus vergleichen, jener Lehre, die die Welt nur als Vorstellung des einzelnen Ichs gelten läßt.

Doch Goerings Solipsismus hat keinerlei kosmischen Ehrgeiz, sondern nur diesen: Erlebnisse zu gestalten, indem sie durch menschliche Stimmen zum Sprechen kommen. Er begibt sich in keinerlei soziale Zusammenhänge. Er will weder neue Gesetze verkünden noch alte bekämpfen. Er will Klang schaffen für die Musik, die in ihm ist, Bühne sein für seine monologischen Tragödien.

Den radikalsten Ausdruck fand Goerings Dramatik bisher in dem tragischen Spiel „Die Retter“, den konventionellsten in dem Schauspiel „Der Erste“. In der Mitte zwischen diesen Polen steht sein stärkstes Werk „Die Seeschlacht“ und das in gleicher Art gehaltene „Scapa flow“. In den „Rettern“ verschwindet jede Menschengestaltung. Wie die Spektralanalyse das Licht, so löst dieses Drama das Erlebnis auf: in Worte, Klänge und Gefühle. Die Gestalten sind gleichberechtigte Sprecher, nicht Charaktere. Aufgabe des Zuschauer ist es daher, das Bild, das sich vor seinen Augen entfaltet, zu seiner Einheit: dem Erlebnis des Dichters zurückzuführen.

„Der Erste“ hat noch Thema, Gestalten und Handlung, wenn sie auch auf das Aeußerste beschränkt und zurückgeführt sind. Beim „Zweiten“ sind sie bereits ganz in gefühlsmäßige Beziehungen aufgelöst, die die menschlichen Träger nur schüchtern erkennen lassen. „Seeschlacht“ und „Scapa flow“: sachliche Erlebnisse menschlicher Vielsamkeit; Matrosen, die ihr gemeinsames Schicksal ertragen. „Scapa flow“ ist besonderes Beispiel für Goering dadurch, daß die bewußte Tat ganz in den Hintergrund tritt. Das Drama ist erfüllt nur von einem Gefühl:

Ein Gitter geht durchs All,
Dahinter sitzen wir.

Goerings Dramen zeigen das Wesen jeder großen Kunst: die Belanglosigkeit überlieferter Formen gegenüber einem neuen und einsamen Schöpfertum.

Aus der Eröffnung

Von Reinhard Goering

Ihr Wesen:

Ein Jahr ist hinter mir. Ich nenne es: ewig unbeschrieben.
Jahre sind vor mir. Ich nenne sie: zum letzten Mal sichtbar.

Ihr Liebsten: Wir trennen uns. Von einem Mittelpunkt ausgegangen nach den unendlichen Richtungen — je weiter wir schreiten, um so ferner werden wir uns, zugleich um so ähnlicher. Wir werden einander gleich und jede Beziehung hört auf. Dann heißt es: Ganz Ich. Ganz er selbst. Die Welt vor euch zerfällt. Es heißt das: Sich dem Sein nähern.

Ihr anschauenden Wesen: die Anschauung in euch zerfällt — es heißt das: Wesen selber werden. Die unendlichen Theorien finden keine Seele mehr. — Es heißt das: jede Seele wird ganz sie selbst.

Das Seiende ist nicht aussprechbar. Es ist nur zu Sein. Das zum letzten Mal Sichtbare, das zum letzten Mal Ausgesprochene ist jetzt. Dann wird das tönende Ich, das gesichtende Selbst sein.

Dies ist der Tag der Trennung, Geliebte. Wir wissen einander fortan.

Wir sind uns unendlich Nahe — im Unendlichen. Dies ist der von mir gewiesene Weg. Es ist der sofortiger Erfülltheit.

Geliebte: dies ist der Tag der Freiheit. Was nicht unmittelbar Ich ist, ist nicht. Dies ist der Tag der Liebe, der Befreiung von der Liebe, an dem die Wesen selbst Liebe werden.

Ihr Lieben. Ich spreche von dem, was euer Leben ist. An allem ist ihm alles erlebbar. Nichts ist zu gut, nichts ist zu schlecht. Unendlich ist das Erleben. Damit eröffne ich auch die Tür gren-

zenloser Freiheit, grenzenlosen Daseins. Ihr vermögt dies unendliche Erleben an euch selbst zu erleben. Ihr erlebt immer und überall nur euch selbst. Hiermit nehme ich euch jedes Zürnen und jeden Tadel. Wo euch eines mißfällt, mißfällt ihr euch selbst. Nun aber vermögt ihr den Weg zum ewigen Gefallen zu beschreiten.

Es existiert ewig immer zweierlei: Licht und Liebe. Liebe ist Abkehr vom Licht. Licht ist Abkehr von Liebe. So zeige ich euch, daß in eurem Lieben niemals das Ganze ruhen kann, weder als Glück, noch als Sein. Auf ihrem Grunde liegt der Lichtschatten. So wappne ich euch, daß ihr in jeder Liebe die Enttäuschung voraus erwartet, und mache euch milde gegen den zweiten. Gemeinsam tragt ihr das Gesetz und gebt nicht Schuld einer dem andern. Einsam seid ihr ohne Gesetz. Jedes Sein enthält Widerspruch. Damit seid ihr vom Denken befreit.

Wo Widerspruch ist, ist Existenz. Wo Widerspruch zu sich selbst ist, ist Denken.

Für jetzt und in alle Zukunft ist, was gedacht werden kann, nicht seiend. Das Denken selbst ist der Beweis des Nichtseins.. Wo Zwei sind ist Knechtschaft.

Wo zwei sind, ist keine Liebe.

Ihr Wesen: Eines ist die Sonne, eines ist die Wahrheit. Die Klarheit ist klar durch sich selbst.

Noch Angst, noch Liebe, noch Erkennen ist Wesen, sondern ferne von ihm, Gespaltenheit in ihm, mittelbar. Was als Höchstes erkannt wird, ist *Höchstes im Bereich des Erkennens*. Was als Liebstes gefühlt wird, *ist Liebstes im Bereich des Fühlens*.

Es gibt ein Höchstes, ein Liebstes darüber hinaus. Es gibt einen Bereich über Erkennen und Fühlen hinaus. Euer Leid dauert so lange, als ihr da nicht seid.

Ihr Wesen: Wollen nützt euch nichts. Ihr Wesen Ich sprach für mich, sprach mich, sprach. Wer ihr seid entschwindet meinem Bewußtsein. Mein Bewußtsein selbst wird meinem Bewußtsein entschwinden.

Noch rufe ich euch im Scheiden zu: Nichts gilt für zwei. Nicht einmal dies! Nichts *gilt* für einen.

Des Unmittelbaren werdet mächtig.

Laßt es geschehen, daß ihr seid.

Gedanken über Seeschlacht und Retter

Von *Heinz Herald*

1. *Seeschlacht*

Dies das äußere Geschehnis: sechs Matrosen in einem Panzerturm, zusammengesperrt, in Ruhe, in Untätigkeit, aber unterirdisch erregt. Einer der auf das Meer starrt, immerfort, Ahnungen hat, feindliche Schiffe zu sehen glaubt; ein anderer, ein Junger, der vor sich hinträumt, von Mädchen, von Sonntagen auf der Elbe. Andere sind härter, lustiger, erzählen von Meerfahrt, erzählen von Inseln in der Südsee, von braunen Frauen: Matrosenlatein. Ein Aelterer mahnt zur Ruhe, von Zeit zu Zeit, wie eine Uhr. Dann tritt noch einer ein, vom Wachen ermüdet, scherzt nicht, redet nicht, sitzt stumm, versinkt in sich. Die andern legen sich nieder, sprechen noch ein paar Worte, schlafen dann ein, eingesungen vom Anschlagen der Wellen, vom dumpfen Dröhnen der Maschinen. — Nun beginnt, der zuletzt eintrat, zu leben. Spricht zu sich, mit sich. Betrachtet die im Schlaf Gefangenen. Zu ihm tritt der, der die Ahnungen hat, der auch keinen Schlaf finden konnte. Sie sprechen, gehen weiter, Schritt vor Schritt. Der mit den Ahnungen zaghaft folgend, der andere führend, bewußt. Der eine zurückhaltend, der andere enthüllend. Einer der den Zwang haßt, das Gleichmachen haßt, das Unterordnen, Sichaufgeben haßt, einer ganz nah dem Leben: der ewige Anarchist. Die schlafenden Matrosen scheinen aufzuwachen, aber es ist nur eine Welle, die sie durchströmt, ein Traum: der Traum von Schlacht. Als sie aber wirklich erwachen und die aufrührerischen Worte hören, wollen sie den Meuterer verhaften, zum Kapitän bringen — da der Ruf: Schiffe! Feindliche Schiffe! Und schon Signale: Trommel und Horn. Spannung, Fiebern, Rasen. Auch den Aufrührer ergreift's, er wird mit fortgerissen, das Fieber packt ihn, die Tat packt ihn. Und nun der Kampf: Signale, Be-

fehle, farbige Lichter, weiße Lichter, Klingelzeichen, das Schiff ist in der Schlacht. Alles arbeitet, nur kurze Worte sind hörbar, nur das Ziel vor aller Augen. Schüsse von fern, Schüsse von nah. Kampfpause. Dann von Neuem: Kampf. Schüsse gegen den Turm. Explosion. Dunkelheit. Ein Toter. Wieder Licht. Und dann geht es fort: Schüsse, Einschläge, Explosionen. Bis zur völligen Verwirrung. Der die Kommandos gab, spricht irr; der Meuterer von vorhin führt, steht jetzt am Geschütz. In anderen Türmen schreien sie, tanzen. Hier werden alle zu einem Chor der Verzweiflung. Aber zuletzt, nach der letzten Explosion, Ruhe, die Ruhe des Sterbens. Aus zerrissenen Leibern die Frage: ist die Schlacht gewonnen? Und die Antwort: das wirst du nie wissen. Und noch eine Frage an den Aufrührer: warum hast du nicht gemeutert? — Die Antwort: ich habe gut geschossen — ich hätte auch gut gemeutert; aber Schießen lag uns wohl näher, muß uns wohl näher gelegen haben. —

Seltsam, daß noch keiner darauf kam zu sagen: dies ist kein Panzerturm, dies ist der Körper eines Menschen. Und die Einzelstimmen sind Stimmen in der Brust dieses Menschen — der Strenge, der Träumende, der, der die Ahnungen hat, der Derbe, Saftige und der Aufrührer, Meuterer, Anarchist: so sieht der Mensch innen aus, das alles sind Stimmen, die gegeneinander, miteinander in uns sprechen. Zuerst die Ruhe — jede Stimme spricht ihre eigene Sprache —, dann das Zwiegespräch, das ganz den Ton des Zwiegespräches zweier innerer Stimmen hat, der einen, die fortschreitet, Schritt vor Schritt, ins Dunkle, Unbetretene der Seele, der andern, die hemmt, zaghaft ist, erschrickt. Zuletzt der Mensch in der Tat, in der Bewegung, in der Ekstase, der Zusammenschluß, die Vereinigung der Stimmen zum Chor. Ganz am Ende das noch im Tode Ungeklärte des Menschen von Gestern, der vom furchtbaren Geschehen, vom Erlebnis des Krieges aufgerührt wurde, zwischen Nationalismus und Anarchismus pendelte, des Menschen zwischen Buddha und Ludendorff.

Seltsam, daß noch keiner darauf kam zu sagen: dies keine Matrosen, dies sind Stimmen — dies ist kein Panzerturm, dies ist e i n M e n s c h.

2. Die Retter

Das Geschehnis: zwei Greise liegen auf ihren Betten, liegen im Sterben, erwarten den Tod. Der eine hat abgeschlossen, der andere horcht noch auf etwas, das näher zu kommen scheint, noch unhörbar ist. Plötzlich entlädt es sich in Lärm, Tosen, Feuerschein: der Krieg, der Kampf, der Aufruhr, das Gewalttätige in der Welt kommt noch einmal in ihrer Sterbestunde zu ihnen. Und es erwärmt sie noch einmal, gegen ihren Willen: ja sie wollen aufstehen, dagegen zu zeugen. Ein Fliehender, Armloser, ein Krüppel kommt, um sie zur Flucht zu überreden. Sie bleiben. Jetzt dringt die Gewalt unmittelbar in ihr Zimmer in der Gestalt zweier Bewaffneter, die sie zwingen wollen, noch einmal mitzutun im gräßlichen Kampf dieser Erde: der eine Greis bleibt standhaft auch unter ihrem Drohen, den anderen führen sie mit sich fort. — Bald aber kehrt er zurück, gebrochen, blutig, einem Gespenst ähnlicher als einem Menschen, legt sich wieder auf seine Bettstatt und scheint stumm geworden. In das Haus der Greise tritt jetzt das Abbild des Kampfes selbst: zwei Verwundete, Verstümmelte schleppen sich mit ihrer letzten Kraft hierher, der eine ist dem andern auf den Fersen: noch in der unlöslichen Verstrickung des Kampfes, nur von dem einen Gedanken getrieben, zu vergelten, wiederzutun, was der andere ihm tat, ihn mitzunehmen in den Tod. Jeder unendlich leidend unter den Wunden, die der andere ihm, die er dem andern zufügte. Auf der Schwelle des Raumes, in dem der Verfolgte liegt, stürzt der Verfolger unter den abwehrenden Händen des einen Greises tot zusammen — den mit ihm in Haß-Liebe Verschlungenen vielleicht doch noch mitreißend in den Tod. Da tut der andere, der stumm gewordene Greis den Mund auf und es spricht aus ihm: Als sie mich mitschleppten, ging ich vor ihnen her mit erhobenen Armen, ein Beispiel zu geben, da sah ich Zwei miteinander ringen, wie verliebt mit einander ringen, ich habe sie beide erwürgt. Da begriff ich: es geschieht. Wer schweigt, wer n i c h t h a n d e l t, hat es begriffen. — Durch die Tür aber treten nun wieder Zwei, ein junges Liebespaar. Sie sehen nichts von ihrer Umgebung, sie sehen nur einander in die Augen, sie gehen wie über eine Wiese, sie tanzen. Frei, schön, voll Liebe, voll Scheu, voll selbstverständlicher Hingabe sind sie. Sie denken nicht, sie fühlen, sie tun nicht, sie sind. Sie tanzen und verschwinden, gehen weiter. Nachdem sie entschwunden sind, faßt die Greise Verzweiflung, sie versuchen es ihnen nachzumachen, sie tanzen, sie jammern: so ist das Leben, das einfache, klare, schöne Leben. Das sind die Retter! Sie aber sind alt, sind verhärtet, sind schuldig geworden. Sie können es nicht mehr fassen d i e s e s Leben, können nicht mehr i h r Leben ungeschehen machen, nicht wieder von vorn anfangen. Aber sie haben es wenigstens noch gesehen, bevor sie sterben. —

Auch hier ist es im Grunde nur wieder e i n Mensch, der dramatisch in die Zweiheit der Greise aufgelöst ist — für den alles, was geschieht, Erlebnisse sind, Stationen. Der zuletzt, wie Moses, das gelobte Land noch sehen darf, ohne es betreten zu können. Der aber stirbt mit einer Hoffnung und mit einer Erkentnis, während der Mensch der Seeschlacht ohne Hoffnung und ohne Erkenntnis endigt. Und um so viel höher stehen die späteren Retter — dichterisch, nicht dramatisch — über der früheren Seeschlacht: als das Erkennen des Ziels über der Ziellosigkeit steht und die Erkenntnis vom Unwert der Tat über dem Glauben an die Tat „an sich". Der Meuterer aus der Seeschlacht flieht in die Tat: er hat gut geschossen, aber er hätte auch gut gemeutert, er findet in der Tat die Befreiung für den Augenblick; der Greis aus den Rettern flieht in die Tatlosigkeit, er findet hier die Befreiung für die Ewigkeit.

3. Bemerkungen über eine Darstellung

Die Darstellung muß das Werk veräußerlichen, muß Körper schaffen, muß, um den Dichter auszudeuten, das Drama aus dem Abstrakten des Wortes in das Dreidimensionale des Raumes übertragen. Und die Darstellung muß verinnerlichen, muß, immer in Abhängigkeit vom Dichter, von sich aus alles tun — tun auch im negativen Sinne des Weglassens — was das innere Leben des Werkes stärker in die Erscheinung treten läßt. Man muß unterscheiden zwischen dem, was dem Werke notwendig ist, und dem für das Werk Unnotwendigen also Störenden: so wird der enge Panzerturm der Seeschlacht, der irgendwie mitspielt, erkennbar also da sein müssen: wenn auch nicht naturecht, so doch echt in der Stimmung. So wird aber das Zimmer in den Rettern, das als Zimmer ganz gleichgültig und darum störend und ablenkend ist, nur in der Andeutung da zu sein brauchen. Das Gegenständliche muß hier auf seinen knappsten Ausdruck gebracht werden, wo Körperliches durchaus notwendig ist, darf es nicht, ich möchte sagen, vollplastisch sein, sondern es muß irgendwie in ein Dunkel, das den unbestimmten Hintergrund bildet, hineinreichen, muß auslöschen. Denn diese Stücke spielen ja in der Seele des Menschen, und in der Seele des Menschen gibt es zwar Stimmen, Tosen, Dunkelheit, Turmenge und Sternenlicht, nicht aber Wände, Garderobenständer und Bettvorleger. —

Das über das Sichtbare. Ueber das Hörbare ist zu sagen daß Goerings Dramen tief in den Bezirk der Musik hineinreichen. Seeschlacht ist eine Sinfonie in drei deutlich unterscheidbaren Sätzen, die Retter sind stark bewegte Kammermusik. Sie haben Absätze, Steigerungen, Führungen und Bindungen, die man rein musikalisch nennen möchte. Sie sind eigentlich nicht zu inszenieren, sondern zu dirigieren.

Zu einer Shakespeare-Inszenierung

Von Ludwig Berger

1. Dramatische Dichtung und Raum

Wo sich die dramatische Dichtung ihre Häuser baute, wie in dem Griechenland des Aeschylus, in dem England Shakespeares, fehlt ein für das Theater unserer Zeit charakteristischer architektonischer Bestandteil: das Proszenium.

Dieser raumtrennende Rahmen-Spalt, der in Beteiligte und Unbeteiligte („Zuschauer" anstatt Mit-Erlebende!) scheidet, bedeutet beständige Erstickungsgefahr für das von dem echten Dichter ausströmende, alle gleich umspannende Gefühl einer Gemeinsamkeit-„Gemeinschaft". Denn es gibt keine „Form an sich" — auch keine bauliche, die nicht zugleich Spiegelung innerer Einstellung ist. Selbst da, wo die Zeit Schalen der Gedankenlosigkeit über Kern und Wesen gebreitet hat, wirkt die architektonisch-schematisierte Ausdrucksbasis unterirdisch mit. (Es ist in unserer Zeit des aufblühenden Schauspiels und der „Volksbühne" vergessen worden, daß sich die bauliche Form unserer „Guck-Kasten-Theater" aus den schauspielfremden Bedingungen der Oper: Sitz des Orchesters zwischen Publikum und Darsteller! — entwickelt hat.)

Das in das Halbrund des Zuschauerraumes hinein vorspringende Bretterpodium der Shakespeare-Bühne bedeutet von diesem Standpunkt aus nicht nur „Primitivität", die sich irgendwie stilistisch umsetzen ließe, sondern — was wesentlicher ist! — Aktivität" (nicht Aktivismus!!):

Verschränkung zweier Körper,
eines Gebenden (der Schauspieler-Künstler)
und eines Empfangenden (der Hörer)
zu einem Ganzen!

Ein „ungespaltenes" Raum-Ganzes als Zeichen menschlicher Gemeinsamkeit! Nicht eine stumpfe und eine lebendige Hälfte, die sich „gegenüber" sind, wie in unserem „Dekorations-Opern-Schauspiel-Haus", sondern zwei lebendige, die „ineinander" greifen, bis sie „eins" geworden sind.

Das architektonische Gehäuse analog dem Wesenszug des Dichtergeistes, der beständig und überall aus dem „Flächenhaft-Zufälligen" gegebener (Shakespeares Liebe zur Chronik — zu den Novellen des Boccaccio!) und geformter Stoffkomplexe heraus das „Seelenhaft-Organische" tieferer, logischer Innenbeziehungen und Zusammenhänge ahnen läßt, die jeden Menschen angehen, in die jeder Mensch mit einbezogen wird. Darum (was in der Uebersetzung Schlegels oft unterstrichen sentenziös wirkt, weil der innere Rhythmus — der „Atem" fehlt!) in jeder Situation die „Ausblicke" aus dem Tausenderlei der Handlung in das Einmalige, Allgemeingültige konstanter Werte! Darum die dauernde Spiegelung persönlichster Empfindungen im Luftreich schwingender Bilder, die sich wie Töne unmittelbar aus Ohr in Ohr, aus Auge in Auge mitteilen.

Aktivität, das heißt:
Angriff, Kampf, Ueberzeugung, Notwendigkeit,
Emporreißen aus dem Alltagsschlaf,
Besinnung — Menschheitsgefühl.

Wo das dekorative „Gegenüber", wo die Vorstellung der „Guckkastenbühne" in der Konzeption des Dichter-Schöpfers latent vorhanden war, wie bei unserem deutschen „klassischen" Drama (das in dieser Beziehung das Erbe Racines und Corneilles antrat), wird das Gemeinschaftsgefühl am Rahmen des Proszeniums zersplittern.

Shakespeare ist ein Weg — — —

(Ein Weg unter vielen! Hans Brandenburg findet ihn im Tanz und der Schul-Gemeinschaft nach dem Gedanken Gustav Wynekens — eine Paradies-Aussicht für die schauspielerisch-begabte Jugend!) — aus der Konvention theatralischer Halbheiten (Schaulust, Schaustellung, Dekoration, „Milieu" usw.) los zur Wiedergeburt eines Kunstwerkes als Ganzem, zur Gemeinschaft, die der Dichter auslöst, zum wahren, lebendigen „Volkstheater"! Wem es um diese Aktivität Shakespeares geht, der muß zunächst die Raum-Basis dieser Möglichkeiten herzustellen suchen und wird notwendig zum — wenn auch „Kompromiß" einer „Vorderbühne", die die Kluft zwischen zwei getrennten Hälften überbrückt, in unseren bestehenden Bauten greifen.

2. Dramatische Technik und Raum

Ein Beispiel dafür, wie dieser innere Zusammenhang von Raum und Drama auch peripherisch zum Ausdruck kommt, bietet im Shakespearschen Text der Auftritt einzelner Personen. Hier ist auf den kurzen Zeitaufenthalt, den der Neu-Erscheinende braucht, um aus den Türen der Hinterwand auf die „vordere Bühne" zu kommen, Rücksicht genommen: Fast alle Personen werden ungefähr zwei bis drei Zeilen vor ihrem ersten Wort „angekündigt". Die Person erscheint im Türrahmen — die auf dem Vorder-Podest Agierenden — sehen sie, sprechen noch ein paar Sätze weiter. Währenddes ist der Eingetretene zu ihnen „vorgekommen". Diese technische Notwendigkeit, aus der sich ein natürlicher Uebergang des Spiels ergab, ist bei einer Shakespeare-Aufführung im Rahmen unserer Guck-Kasten-Bühne sinnlos geworden, und man mußte als Regisseur jeden Auftritt zwei oder drei Zeilen später legen, als es im Originaltext vorgesehen war, wenn nicht die Neueintretenden, bevor sie den Mund auftaten, beschäftigungslos herumstehen sollten.

Diese an sich unwesentliche Beobachtung, die Beleg von dem engen Zusammenhang zwischen Bühnenform und dramatischer Technik gibt, gibt — und das ist die humoristische Seite dieser Angelegenheit — vor allem Beleg, wie leicht sich ohne das zusammengehende Gefühl für Raum und Drama Mißverständnisse ergeben, die zur fürchterlichen Gewohnheit werden können! In dieser mit der Spieltechnik auf der Shakespeare-Bühne zusammenhängenden häufigen Ankündigung der Kommenden, sah der Epigonendramatiker eine besondere dichterische Feinheit und so blieb es in der üblichen Bühnenliteratur lange Zeit hindurch Sitte — besser Unsitte! —, jeden Menschen mit einem „da kommt er" oder „da ist er" einzuführen!

3. Regie und Raum

Für den Shakespeare-Regisseur bedeutet das Gefühl dieses Wurzelzusammenhangs von Drama und Raumvorstellung Voraussetzung eines „Um-Denkens". Der Gedanke bildhafter Gruppierung, die Anordnung im Relief ist für den Aufbau Shakespearescher Szenen unpassend, oft sogar hinderlich!

Zum Beispiel: Cymbelin, fünfter Aufzug, fünfter Auftritt („Finale"). „Cymbelin, Belarius-Arcivagus-Guiderius (die unmittelbar nach dem Auftritt zu Rittern geschlagen werden), Pisanio, Gefolge usw."

Also: eine „Repräsentations-Szene".

Wer hier nicht umdenkt („umfühlt") in den anderen Bühnenorganismus der Vorderbühne mit den seitlichen Auftritten in der Hinterwand wird selbstverständlich eine zentrale, bildhafte Anordnung treffen: Cymbelin in der Mitte (auf Treppen oder Thron), zu beiden Seiten verteilt: das Gefolge, die Krieger — etwa der ersten Szene der Elisabeth in „Maria Stuart" analog, die wahrscheinlich von Schiller in dieser Form empfunden ist. Für den Regisseur der Guckkastenbühne ist diese Central-Gruppierung das Gegebene. Für den selbstverständlichen, „organischen" Verlauf des Cymbelin-Finales ist sie jedoch nicht haltbar. Es ist Voraussetzung jeder Regie, die innere Stellung zweier oder mehrerer Menschen durch ihre äußere Stellung im Raum zu kennzeichnen, und man müßte ein derartiges Shakespeare-Finale rein durch die Stellungen und Stellungswechsel, durch Gruppierung und Umgruppierung pantomimisch verstehen können. Dazu ist es notwendig, daß Cornelius, der Arzt, bei seiner Erzählung von dem Tod der Königin seinem „pantomimischen Gegenspieler" Cymbelin im Raum „gegenüber" steht, daß sich weiter Cymbelin und Lucius „gegenüberstehen", daß ferner Imogen, die in der Handlung „zwischen" beide tritt, auch leibhaftig-körperlich „zwischen" Lucius und Cymbelin zu stehen kommt usw.

Wenn Cymbelin in der Mitte steht, also bei einer zentralen Anordnung („Bild-Anordnung") wird dies alles nur durch „künstliche" Schiebungen ermöglicht. Wenn — wie auf der Shakespeare-Bühne — die eine Partei mit Cymbelin als Spitze links, die andere mit Cornelius und später Lucius rechts aus der Hinterwand nach vorne kommen, stehen sich die Spieler von selbst im Raum gegenüber. Ebenso versteht sich auf diese Art die im Original gegebene Regie-Bemerkung, daß Imogen und Posthumus, die mit dem Zug der Gefangenen kommen im Hintergrund („Posthumus behind, and Imogen") bleiben. Die Gefangenen kommen paarweise (das erste Paar: Lucius und Jacimo) aus einer der seitlichen Hinterwandtüren nach vornen; die zuletzt kommenden stehen von selbst am weitesten zurück = „behind".

Es ist selbstverständlich, daß bei einem lebendigen „Seher" wie Shakespeare während dem Schöpfungsprozeß seiner Dramen die Raumvorstellung „seiner" Bühne latent mitschwang. Wenn wir uns heute um den „Organismus", d. h. selbstverständlichen Ablauf seiner Szenen mühen, ist es erste Voraussetzung, mit der „Raumlösung" zu beginnen.

Es handelt sich dabei nicht um philologisch-historische Ausgrabungen, noch um das Experiment einer Sensation, sondern rein um die Tatsache, daß Reproduktion nur dann „wesentlich" ist, wenn sie die Konzeption eines Schöpfers „ungebrochen" wiedergibt.

Es gibt im Kunstwerk keine Nebensächlichkeit.

Die Verletzung, Vernachlässigung eines Bruchteils kann Verzerrung des Gesamt-Organismus bedeuten.

4. Schauspieler und Raum

Entscheidend bei der Raumlösung durch Vorderbühne und Hinterwand ist die prinzipielle Absage an „Milieu" und Stimmungskunst im äußeren Sinn. Hier greift die Raumlösung tief in das Wesen des Schauspielerischen ein: Dadurch, daß diese Vorderbühne nicht durch den fallenden Vorhang wechselweise ein- und um-gerichtet werden kann, fehlt auf dieser Podiumbühne alles, was der heutige Durchschnittsschauspieler zu seinem Wohlbehagen (scheinbar) „braucht", in erster Linie: die Sitzgelegenheit.

Wenn Shakespeare „gesessen" haben will, so steht es gewöhnlich im Text. Doch geschieht dies nur bei außergewöhnlichen Anlässen, etwa bei Gerichtsverhandlungen, wie im letzten Akt „Maß für Maß" (Herzog: „Bringt Sessel her!") Abgesehen von derartigen Ausnahmefällen „steht" der Schauspieler und dies ist für den Stil des Spiels wesentlich. Man hat sich gewöhnt von dem „Naturalismus" Shakespeares zu sprechen und hat mit Recht in diesem Zusammenhang auf die

Analogie von der Blendung Glosters und Rembrandts „Blendung des Simson“ hingewiesen. Aber ebenso wenig wie mit diesem Schlagwort für die reproduktive Betrachtung Rembrandts getan ist, ebenso wenig wird damit für die dramatische Reproduktion Shakespeares ausgesagt. Im Gegenteil! Im modernen Schauspiel hat sich seit den sozialen Dramen Hauptmanns, seit den Bühnenstücken Sudermanns und der Einfuhr des französischen Konversationslustspiels ein Begriff von „Naturalismus“ gebildet, der nichts mehr mit dem Wesen Shakespearescher Werke zu tun hat. (Wenn die literarische Kritik der beiden vergangenen Jahrhunderte von dem „Naturalismus“ Shakespeares sprach, geschah dies einzig antithetisch zu dem Klassizismus der französischen Tragödie! Es ist der gleiche Schritt von Shakespeare zu Racine, wie der von Rembrandt zu Gerard de Lairesse!). Das Hinrekeln, sich auf Divans werfen, in Sesseln konversieren, Zigaretten rauchen usw. — alles dies sind billige Folgeerscheinungen der Milieu-Bühne.

Shakespeares Schauspieler steht im leeren Raum.

Er hat keine Hilfsmittel als den eigenen Körper und die eigene Stimme. Aus Bewegung und Wort und ihrem beiderseitigen Zusammenhang („Paßt die Geberde dem Wort, das Wort der Geberde an!“) wächst seine Kunst. Beides hält ihn in ständiger Anspannung, die nichts mit jener lässigen „Natürlichkeit“ zu tun hat, die den Naturalismus“ des Schauspielers von gestern kennzeichnet. Dafür aber hängt er auch nicht von szenisch-technischen Zufälligkeiten ab. Er steht für sich.

„Naturalismus“ im Milieu führt notwendig zur „Nonchalance“ — zur „Photographie“.

„Naturalismus“ im leeren Raum, auf dem Podest, heißt nichts weiter als:

Echtheit der Persönlichkeit, Menschlichkeit im Gegensatz zu psychologischer Draperie („das Interessante“!) und verlogenem Pathos.

Shakespeares Schauspieler „steht“, d. h. er ist Spieler und „Sprecher“.

Die Ausarbeitung des Sprachlichen ist bei einer Shakespeare-Aufführung entscheidend, die hierzu erforderliche deutsche Text-Grundlage zu schaffen erste Voraussetzung und Vorarbeit. (Ueber die Grundzüge des Uebersetzungsproblems habe ich mich im Vorwort der Neuausgabe von „Cymbelin“ (bei Erich Reiß) ausführlich geäußert.)

Die Ausnahme bestätigt die Regel.

Die wenigen Fälle, in denen auch bei Shakespeare das „Milieu“ — aber dann nur im engsten Zusammenhang mit der Handlung! — eine eigene Rolle spielt, sind von so erlesener Schönheit, daß man an ihnen nichts „umbiegen“ darf.

Denn hier erhält das „Milieu“ seine dichterische Verklärung. Beispiel: Schlafzimmer der Imogen. (Cymbelin, zweiter Aufzug, zweiter Auftritt.)

Wir hören von den Bettvorhängen, von dem leuchtenden Weiß des Linnens, von der Kerze, die brennt (und von dem Atem Imogens gestreift, sich unruhig hin und her bewegt!), von dem Buch, darin Imogen im Bett gelesen hat (bis auf die Seite, auf der sie stehen geblieben ist und die „eingeschlagen“ wird!) Wer hier „historische Korrekturen“ vornimmt, zerstört den Hauch der Intimität, der über die ganze Szene gebreitet liegt — ein dichterisch bewußter Gegensatz zu der Handlung, dem frechen Raub, der in dieser „Heimlichkeit“ begangen wir

Es gibt nämlich Shakespeare-Bearbeiter, die ihre Zeit darauf verwenden, das Bett in ein „Ruhelager“ — die Kerze in ein „Oellämpchen“ usw. umzuändern, weil das Stück zu Zeiten des Kaisers Augustus spielt! Der Anachronismus mag als Verbrechen von der Wissenschaft gegeißelt werden. In dem Phantasiereich der Kunst gibt es keine „Fehler“ dieser Art. Die Dunkelfalten eines Bettvorhangs, das Flackerlicht einer Kerze bedeuten im Zusammenhang einer Dichtung mehr, als die Kenntnis der römischen Kaisergeschichte!

5. Musik und Raum

Wo das Gesamtspiel aus dem Milieu in eine „neutrale Zone“ gerückt ist, darf selbstverständlich die Musik nicht „dekorativ“ oder gar „illustrierend“ bleiben.

Wo sie als Einleitung zum Wort oder zum Ausklingen („Ablösen“) von Worten oder als Begleitung wortloser (pantomimischer) Vorgänge (z. B. Cymbelin, fünfter Aufzug, zweiter Auftritt) notwendig ist, muß sie auf Grund ihrer Eigengesetze (die fugale Form und der Kanon gewinnen hier höchste Bedeutsamkeit!) selbständiger Ausdruck sein: ein Strebepfeiler, ein Brückenbogen im Rundgewölbe des Raums!

Wenn ein Bearbeiter des „Cymbelin" meint: Was hier musikalisch notwendig sei, könne an jedem Theater von dem „ansässigen Kapellmeister" geschrieben (besser wohl „geliefert") werden, so ist damit nur die allgemein übliche Unsitte gekennzeichnet, die neben der Vollqualität eines Dichters die Halbwertigkeit billigster Theater-Rutine bestehen läßt.

Wo der Atem Shakespeares strömt, hat kein beliebiger „Kapellmeister" das Recht, seine Dynamik in Tönen zu entladen. Noch weniger ist geschmäcklerische „Impression" am Platz. Es muß aus tiefster geistiger Empfängnis heraus „Extrakt", Ausdruck in knappster — dem Wort analoger — Form gegeben werden.

6. Menschtumsideal

Hans Blüher spricht in seinem Aufruf für Walt Laurent (Hans Blüher: Gesammelte Aufsätze S. 101) von dem figürlichen Ideal des „Hermaphroditen", natürlich nicht von dem sexual-wissenschaftlichen Problem des Zwitters, sondern von der imaginären Verquickung männlicher und weiblicher Figürlichkeit zur eigentlichen „Gestalt an sich". Etwas ähnliches ist es, was uns Shakespeare in seinem Dreiklang „Rosalinde-Viola-Imogen" geschenkt hat. Es kann und soll nicht bestritten werden, daß es sich hier um jungfräuliche und frauliche Gestalten, um Wundergeburten weiblicher Psyche handelt, aber dieser Ideal-Frauen-Typ weiß nur darum äußerlich „knabenhaft" das Auge seiner Umwelt zu täuschen, weil ihm innerlich knabenhafte (= männlich jungfräuliche) Züge eingeboren sind, die den Schatz seines Wesens ausmachen! Das Ephebenideal nicht wie bei Michelangelo in monumentaler Nacktheit ausgeströmt, sondern in die weibliche Psyche eingetaucht: ein Frauentyp, der im Zauber der Entwickelung gleichsam den Ewigkeitskeim der Jugend in sich trägt (ein geistiges Gegenspiel zu dem Problem der „Immaculata"!) und zwischen männlichem Geist und weiblicher Anmut schwebt: ein seelisches „Menschtumsideal" in die Unvergänglichkeit der Kunst verwoben.

Musik im „Cymbelin"

Von Heinz Tiessen

Der Aufforderung zu folgen, ist nicht leicht. Peinlich bleibt es für jeden Künstler, von sich zu reden und seinen Werken, auch Kleinsten. Nicht, weil man einwürfe: Bilde, Künstler, rede nicht! Die Warnung kann gelten nur dem Reden im Werke, nicht neben ihm. Aber: man redet unzureichend davon. Man kann nur sagen, was bewußt, beabsichtigt ist. Das kann wenig oder viel sein, aber nicht alles; nicht das Beste, was unbewußt wuchs, sich im Schaffen aufzehrte, ohne der Analyse sich anzubieten. Darum verkleinert sich, wer spricht. Andrerseits vergrößert sich, scheinbar, auch, wer spricht, weil die bewußte Idee stets ihre eigene Höchstentfaltung im Sinne hat, wie sie von der Ausführung niemals erreicht wird. Darum enttäuscht, wer zuvor andern den Mund wässrig macht. Zumal bei so bescheidenem Anlaß.

Was soll diese Musik nicht sein? Zweierlei: weder formalistisch-musikalische Konzerteinlage (Musikeinlage, vom Dichter vorgeschrieben, ist das „Ständchen": Lied mit Vorspiel), noch naturalistische oder dekorative Stimmungsmache. Weder plötzliche Umwandlung des Theaters in einen Konzertsaal, noch Erniedrigung der Musik zu billigeren Wirkungen, in denen sie auf ihr Tiefstes, Stärkstes verzichtet. Nicht impressionistisches Untermalen, nicht halb dekorativ-stimmunghafte Klangentfaltung im Opernstile. Anspruchsvoll nicht äußerlich, vielleicht innerlich: dem zugewandt, worin sie ihr Bestes geben kann. Seelenhaftes, inneren Kern sucht sie, in Kürze, um einmal im Zuschauer anklingen zu lassen, was es zu empfinden gilt; um hineinzuführen, um festzuhalten. In diesem gewissermaßen kammermusikalischen Geiste gedacht sind die drei mir wesentlichen kleinen Stücke. Die Musik, die Imogens Schlafszene ein- und ausleitet, die Melancholie ihrer Gedanken, ihrer Träume in den Atem einer Melodie fassend — über Harmonien, die aus meinem Gefühl und Bedürfnis dem Ausdruck Fülle, Wärme und Perspektive geben, die von Dreiklangs-Ohren hingegen als hart und quälend aufgefaßt werden. Zu jeder Verständigung aber bedarf es der gleichen Sinnlichkeit. Dasselbe gilt von der „Feierlichen Musik", die der vermeintliche Tod Imogens veranlaßt. Rhythmisch-melodische Einfachheit, Ruhe, stille Kraft war hier Gebot. Drittens nenne ich den musikalischen Ausklang jener Szene,

in der Imogen als Knabe ihren Brüdern begegnet ist: ein Suchen aus unbestimmtem Zusammengehörigkeitsgefühl, ein Tasten in traumhafter Erinnerung. — Aus dem hierdurch festgelegten Stile durften selbst Fanfaren und Marschartiges nicht durch Schablone herausfallen, noch Schlachtklänge durch naturalistischen Tonlärm.

Daß keinerlei historisierende Anpassung an alte Klangwelten gesucht wurde, die unserem Gefühle nichts sagen können, bedarf keiner Erwähnung.

Herbert Eulenbergs dramaturgische Beiträge

Ein Nachruf auf einen Gott sei Dank noch Lebenden

Von Peter Hamecher

„De mortuis niel nisi bene."

Nun Herbert Eulenbergs Seele die Erde, zu der dieser Träumer immer ein wenig schief stand, verlassen hat, blickt man zurück auf sein Werk, auf diesen seltsamen Schattenzug überlebensgroßer Gestalten, die so fremd in unserer Tagwelt stehen. Sein Werk ist Fragment geblieben. Es mußte Bruchstück bleiben, denn es trägt vom ersten Augenblick an den Charakter des Fragmentarischen in sich. Dieser Eulenberg war voller genialischer Züge, aber zur genialen Vollendung fehlte seiner problematischen Natur alles. Rein subjektiv wie er war, konnte er nur die Angstträume seiner kranken Seele in rein subjektivistischen Gebilden Gestalt werden lassen. — Schattengestalt freilich nur! Spuk sind seine Dramen, bedrückend wie schwere Nachtträume, und seine Menschen leben nur aus seinem Blute, nicht aus dem Blute der Welt. Sie sind spukhafte Verdichtungen der Phobien und Idiosynkrasien, die sein Wesen ausmachten. Immerhin standen sie in einer Atmosphäre von schwermütig süßer Schönheit, die manchmal trunken machte, und einiges von seinen Werken, wie „Leidenschaft", „Blaubart", „Der natürliche Vater", „Alles um Geld" wird den Tag überdauern. Eines Tages wird er vielleicht in ein paar Stücken wieder aufleben, wie die ihm verwandten Büchner, Lenz und Grabbe unter uns ihre Auferstehung wieder erlebten.

Eulenbergs Klage war, daß die Schauspieler, die zu seinen Lebzeiten seine Stücke verkörperten, infolge der naturalistischen Schulung, aus der sie kamen, nicht fähig waren, seine Menschen darzustellen. Man muß seine literarische Existenz im Zusammenhang der Zeitsituation sehen, in der er stand. Ein Nachfahr des Sturm und Drang, mit innigen Beziehungen auch zu Hoffmann und Jean Paul, war er ein Protest gegen die Wirklichkeitskunst des Naturalismus und zugleich gegen den neuklassizistischen Stilismus Hebbelscher Erbschaft. Er bereitete in gewissem Sinne den Expressionismus vor.

Als ein Vermächtnis von ihm ist jetzt ein Buch erschienen, das unter dem Titel „Mein Leben für die Bühne" (Bruno Cassierer, Berlin) von seinem Verhältnis zum Theater spricht und gewissermaßen die Gesichtspunkte festlegt, aus denen künftige Eulenbergdarsteller sein Werk anzusehen haben. In einem Aufsatz gegen den Kunstdenker Hebbel, dessen Herrschaft schwer auf ihm lag, gebraucht er den Ausdruck vom pro domo-Aesthetiker. Aber über der ersten Seite seines eignen Buches steht: „Wie ich gespielt werden möchte." Eine ganze Reihe von Problemen der Schaubühne erörtert Eulenberg. Aber sie werden zu Fragen seines Theaters, der imaginären Bühne, die die seltsam fremden Schatten seiner Phantasie zu körperlichem Sein umschaffen soll. Auf das „Wie ich gespielt werden möchte?" kommt es ihm an, trotz seiner Einwürfe gegen die Hebbelsche pro domo-Aesthetik und gegen diejenigen, die mit Hebbel Eulenberg totzuschlagen versuchten. Eulenberg gibt in diesem Buche nicht mehr und nicht minder als Beiträge, als Paralipomena zu jeder künftigen Dramaturgie des Eulenbergschen Schauspieles. Er legt den Ort fest, wo er innerhalb unserer dramatischen Entwicklung zu stehen glaubt und bestimmt die Stilgesetze für die Darstellung seines Werkes. Wenn er für Shakespeare gegen Hebbel redet, wenn er Brahm den Phantasiekünstler Reinhardt entgegensetzt, wenn er, der Dichter der Nebenrollen, für die so oft verkannten und vernachlässigten kämpft, wenn er den epigramatischen Aktschluß in Bann zu tun sucht und in einer Protestversammlung der Objekte für diese Unterdrückten, Entrechteten Partei ergreift: Er redet letzten Endes nur für sich, für sein (o, diese Justizmorde der — haha! — Kritik!) noch immer nicht unbestrittenes Existenzrecht.

Das Grundſätzliche gibt Eulenberg in den beiden Aufſätzen „Wie ich geſpielt werden möchte“ und „Hütet Euch vor Hebbel“. In dem erſteren kämpft er gegen die Banaliſierung des Theaters durch die vorgebliche Lebenswirklichkeit des Naturalismus; in dem anderen gegen die Hemmung der Phantaſie durch den theoretiſchen Doktrinarismus der Hebbelianer. Aus dieſem Gegenſatz beſtimmt er ſich ſelbſt. „Denn ich verlange ſtets in meinen Stücken, daß einer auszieht wie auf Abenteuer“ reimt er einmal, und den Schauſpielern ruft er zu: „Ein Gleichnis ſeien meine Arbeiten auf der Bühne, eine Bildlichkeit, und nie, in keinem Momente eine Wiedergabe von Lebenswirklichkeiten.“ „Er (der Dichter Eulenberg) will wieder geſpielt werden. Das heißt, Sie ſollen ſeine Dramen nicht in ein x-beliebiges Stück Alltäglichkeit möglichſt naturgetreu ableben, ſondern Sie ſollen etwas Zuſammengeballtes und Verdichtetes und Außergewöhnliches darſtellen, wofür Sie außer ſich keine Vorlage finden.“ Er iſt für die Shakeſpeareſchen Menſchen „mit ihren unlogiſchen Verkürzungen in ihrem Charakter und den gewaltſamen, tiefer als „die reine Vernunft“ vermittelten Uebergängen, mit ihren Schrullen und ihrem Spleen, mit ihren ſie ſelbſt überraſchenden plötzlichen Veränderungen in ihrem Weſen.“

In dem Buche ſteht ein Zwiegeſpräch auf der Ziegenwieſe der Caſſiopeia: „Max Reinhardt.“ Der im Graſe liegende Georg Büchner zeigt Jakob Michael Reinhold Lenz durch ein großes Glas die Bühne des Deutſchen Theaters, und Lenz gerät in Verzückung, wie er Sophokles, Shakeſpeare, Molière, den jungen Schiller und ſeine eignen „Soldaten“ zu einer Wirklichkeit des Spiels werden ſieht, von der er auch nicht die Ahnung des fernſten Traumes gehabt hat. Vielleicht hat Eulenberg nicht unrecht, wenn er behauptet, daß diejenigen, die ſeine Stücke aufgeführt, das Stilgeſetz ſeines Dramas nicht erkannt haben. Nun, hier hat er es ausgeſprochen: „Wie ich geſpielt werden möchte“, und vielleicht wird er eines Tages, wenn er auf einem fernen Stern ſich mit ſeinen Brüdern Lenz und Büchner umhertummelt, die Freude erleben, daß er, durch des Danton-Dichters Glas ſchauend, ſeine eigenen Werke ſo ſieht, wie er ſie im Geiſte in jenem Buche, das von ſeiner glücklich-unglücklichen Liebe zur Bühne redet, geſehen hat: „Denn wie Schiller ein gewiſſes pathetiſches Niveau vorausſetzt, Goethe ein äſthetiſches, Hebbel ein intellektuelles, ſo gehört zu der Darſtellung dieſer Stücke als Baſis, es noch ein letztes Mal zu ſagen, ein beſtimmtes, geballtes leidenſchaftliches und phantaſtiſches Niveau, ohne das ſie ſo wenig gelingen würden, wie ſie den kalt an ſie herangehenden kritiſchen Gegnern erſcheinen wollen.“

Zur Aufführung im Lessingtheater, Berlin

ROLF LAUCKNER

CHRISTA DIE TANTE

Ein Drama / Geh. M. 4.—, geb. M. 6.—

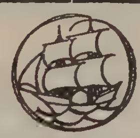
„Alle, auch die feinsten Nerven des leidenden Mädchens legt Lauckner bloß. Er erschüttert durch seine psychologische Zustandsschilderung, die von Stellen höchster dichterischer Schönheit verklärt ist."
Sächs. St. Ztg.

In Kürze erscheint vom gleichen Verfasser das Drama

PREDIGT IN LITAUEN

Uraufführung in der Volksbühne, Berlin

ERICH REISS VERLAG • BERLIN W 62

INSEL-VERLAG  ZU LEIPZIG

Soeben erschien:

ALBRECHT SCHAEFFER:

Elli oder Sieben Treppen

Beschreibung eines weiblichen Lebens

Preis geh. M. 4.50, in Pappband M. 7.50

Auf sieben Treppen vollzieht sich das Lebensschicksal Ellis. Siebenmal sinkt sie unter siebenfachen Leiden auf die unterste und schließlich hinein in die ewige Nacht. Die erschütternde Geschichte einer Frau, deren Schuld die Passivität ihrer Liebe ist. Elli tritt vielen Menschen nahe, ihr Leben ist bunt und vielfältig. Wir glauben, daß Schaeffer in dieser Gestalt seiner „Elli", durch die er Geschöpfe, die uns allen hundertmal begegnet sein mögen, liebend und mitleidsvoll bei Namen rief, ein Stück weiblichen Seelenlebens erlöst hat, und wünschen, daß dieses tiefe und herrliche Buch, das stellenweise von hinreißender Schönheit ist, eine große Verbreitung finde.

ALBRECHT SCHAEFFER:

Josef Montfort

Erzählungen ∴ 4. bis 7. Tausend

Preis geh. M. 6.—, in Pappband M. 9.—

„Albrecht Schaeffer hat in diesem Buche einen Menschen geschildert, der von allem Unheimlichen, Grauenhaften und Schändlichen wie von einem Magnet angezogen wird, der immer im Mittelpunkt furchtbarer Ereignisse ist und selber unbewegt von jeder Furcht ein Heer von Gespenstern wie einen Riesenschatten hinter sich herzieht. Es ist eine Odyssee des Grauens, die ein Dichter mit blutvollem Leben erfüllt, der Ablauf eines unheimlichen Schicksals, das überall in das sonnenhelle Dasein ahnungsloser Menschen einbricht und doch selbst von der ersten Minute an mit unerbittlicher Folgerichtigkeit dem eigenen Untergang entgegenfliegt." Berl. Börsen-Kurier.

